



**António Augusto
Martins da Rocha
Oliveira Aguiar**

Forma e Memória na Improvisação



**António Augusto
Martins da Rocha
Oliveira Aguiar**

Forma e Memória na Improvisação

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor João Pedro Paiva Oliveira, Professor Catedrático do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho à minha esposa e filhos – Lila, Lourenço e Mafalda, pela capacidade de improvisarem nas minhas ausências.

o júri

Presidente:

Vogais:

Prof. Doutor João Pedro Oliveira (orientador)
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro/Professor
Titular da Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Doutora Helena Caspurro
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutora Graça Mota
Professora-Coordenadora do Instituto Politécnico do Porto

Prof. Doutor José Maria Parra Más
Professor Equiparado a Adjunto do Instituto Politécnico do
Porto.

Prof. Doutor Pedro Tavares Rebelo
Senior Lecturer da Queen's University Belfast

agradecimentos

Agradeço a todos os amigos e colegas que com o seu entusiasmo e carinho me ajudaram a tornar este trabalho uma realidade:

Mário Azevedo, Vítor Pinho, Carlos Azevedo, Telmo Marques, Luís Henrique, Raquel Matos, Daniela Coimbra, Kai Ube, José Fernando Silva, Manuela Bronze, Rui Leite, Pepe, Michael Lauren, Sofia Lourenço e Renata Lima.

Ao meu orientador Prof. Doutor João Pedro Oliveira por todo o saber, determinação, entusiasmo e olhar crítico.

Um agradecimento especial a todos os performers que participaram nas aventuras da música improvisada apresentadas neste trabalho. Sem eles esta aventura não teria sido possível:

A4 – Mário Santos, Miguel Moreira, Marcos Cavaleiro;

FMI – Miguel Moreira, Rui Rodrigues, João Dias, Paulo Costa, António Casal, José Alberto Gomes, Tiago Martins, Pedro Costa;

Solistas Remix Ensemble – Jonathan Ayerst, Victor Pereira, Stephanie Wagner, Filipe Quaresma, Gary Farr, Mário Teixeira, Manuel Campos, Roberto Erculiani, José Pereira, Angel Gimeno, Simon Breur, Abel Pereira;

Hugo Danin, Telmo Marques (Trio Hugo Danin);

Per Anders, Diemo Schwarz, Pedro Rebelo, Franziska Schroeder, Evan Parker, Frank Perry, Acácio Carvalho, Victor Silva.

Remix Ensemble

Agradeço também aos músicos que participaram no estudo empírico e que tiveram a coragem de expor a sua música e os seus pensamentos:

Carlos Azevedo, Jonathan Ayerst, Kiko, Mário Santos, Massimo Cavalli, Miguel Moreira, Nuno Ferreira, Paulo Gomes, Pedro Barreiros, Sérgio Tavares, Telmo Marques, Pedro Silva.

Gostaria de saudar todos os alunos da ESMAE que participaram nas actividades da disciplina de Improvisação Livre, que me proporcionaram um autêntico laboratório para o desenvolvimento de importantes e inesquecíveis experiências musicais.

Ainda um agradecimento para Peter Rundel, Pedro Burmester, Wolfgang Mitterer, Rolf Gupta, Jon Balque e Frode Haltli, pelas entrevistas concedidas sobre a sua relação com o mundo da improvisação.

Ao meu pai Américo por ter sido sempre uma fonte inspiradora de tanto e inesgotável talento; ao irmão Adriano por me ter ensinado a tocar contrabaixo; à minha irmã Cristina pelo grande apoio e entusiasmo; ao meu irmão Miguel por me ter despertado o interesse pelos livros, a curiosidade pela música contemporânea e pela cultura em geral (esta tese devia ser tua!); à minha mãe Fernanda por ter insistido comigo para estudar música.

Não posso esquecer, ainda, os meus sogros Amélia e Diamantino, pelo apoio, carinho e genuína disponibilidade incondicional.

palavras-chave

Música, Improvisação, Performance, Forma, Memória, Indeterminação, Abertura.

resumo

O presente trabalho propõe-se abordar os problemas mais significativos da improvisação da música contemporânea. Tendo como foco principal a procura do pensamento do improvisador durante a performance, assim como, a exploração dos diferentes constrangimentos que regulam a abertura da improvisação, a tese é composta por duas partes: na primeira apresenta-se os modelos teóricos da improvisação e suas principais características, assim como, uma reflexão sobre o papel da memória no processo de criação no decorrer da performance. Explora-se ainda a temática da organização do discurso musical improvisado em relação aos problemas da Estrutura e do controlo da Forma. A partir dos pressupostos teóricos, apresenta-se na segunda parte, uma vasta compilação de performances improvisadas desenvolvidas sobre os diferentes constrangimentos da criação em tempo real, explorando-se os vários conceitos de abertura. Desenvolve-se ainda um estudo empírico baseado na retrospecção da improvisação de onze instrumentistas sobre um motivo comum, no sentido de recolher uma compilação dos termos e dos processos mais usados na sintaxe da improvisação, representativos do pensamento do improvisador.

Os dados obtidos permitem concluir que o comportamento da improvisação assenta maioritariamente num discurso Associativo, fortemente apoiado na biografia musical do improvisador e no controlo da Memória. Conclui-se também que a improvisação varia consoante a exposição do processo às diferentes categorias de abertura.

keywords

Music, Improvisation, Performance, Form, Memory, Indeterminacy, Openness.

abstract

This paper intends to address the most significant problems of contemporary music improvisation. Focusing on the main demand of the thought of improvising during the performance, as well as the exploration of the different constraints that regulate the openness of improvisation, the thesis consists of two parts: the first presents the theoretical models of improvisation and its main characteristics, as well as a reflection on the role of memory in the process of creation during the performance. It also explores the theme of the organization of improvised musical discourse in relation to the problems of structure and control of Form. Based on the theoretical assumptions, the second part presents a vast collection of improvised performances developed on the different constraints of creation in real time, exploring the various concepts of openness. It also develops an empirical study based on the reversion of eleven musicians improvising on a common motif in order to gather a compilation of terms and processes commonly used in the syntax of improvisation, representative of the thought of improvising.

The results of this study indicate that the behavior of improvisation is mostly based on a Associative speech and depends strongly on the musical biography of the improviser and on the control of memory. It also concludes that the improvisation varies depending on the exposure process for different types of openness.

Índice

INTRODUÇÃO	10
 PARTE I – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	
1. Contributos para a definição de improvisação musical	17
1.1 Definições e Evolução do termo	17
1.2 Estudos sobre improvisação: breve sinopse	29
1.2.1 A perspectiva de Jeff Pressing	34
1.2.2 A perspectiva de Barry Kenny e Martin Gellrich	39
1.3 Improvisação e Composição	44
1.4 A Obra Aberta	56
1.5 Improvisação, Interpretação e Performance	61
1.6 Improvisação e Experimentação	65
1.6.1 Indeterminação	66
1.6.2 Aleatório	68
1.6.3 Happening	69
1.6.4 Risco	70
1.6.5 Jogo	72
2. A Memória e a Experiência Formal	75
2.1 Os Processos Principais e os Níveis Temporais	76
2.2 A Memória Ecoica	77
2.3 A Memória a Curto Prazo	77
2.4 A Memória a Longo Prazo	80
2.5 Agrupar	83
2.5.1 Agrupamento Primitivo e Agrupamento Aprendido	84
2.5.2 Chunking	90
2.6 Memória Implícita e Memória Explícita	92
2.7 Memória Episódica	93
2.8 Memória Semântica	94

2.9 O Esquema	95
2.10 A Metáfora	96
2.11 Sintaxe	99
2.12 Redundância	106
2.13 A Memória no espaço temporal	107
3. O Controlo Motor	113
3.1 O Esquema Motor	114
3.2 O plano no controlo motor	114
3.3 Competências	115
3.4 O Feedback e o Erro	116
3.5 Antecipação e Preparação	119
3.6 Tempo de Reacção	119
3.7 A Memória Motora	120
3.7.1 O desenvolvimento das competências da memória motora	120
3.7.2 A Automatização	121
4. Teorias sobre desenvolvimento e processos generativos da improvisação	125
4.1 Psicologia e Neuropsicologia	126
4.2 O modelo de Vinko Globokar	128
4.3 O modelo de Johnson-Laird	134
4.4 O modelo de Clarke	135
4.5 O modelo de Barry Kenny e Martin Gellrich	137
4.6 O modelo de Jeff Pressing	142
4.7 O Plano	157
5. Improvisação, Notação e outros Estímulos	164
5.1 Notação	164
5.2 Imagens, o gesto, a linguagem “Sound Painting” e o contributo do computador	171
6. Forma	180
6.1 Forma Episódica	183
6.2 Forma Cíclica	186

PARTE II – ANÁLISE DO CORPUS

1. Objectivos e problemas do estudo	189
1.1 Objectivos	190
1.2 Métodos de análise	191
2. Níveis e Categorias de Abertura	192
3. As Performances	198
3.1 “Tissures”, Emmanuel Nunes	201
3.2 “FMI”, FMI	204
3.3 “Massacre”, Wolfgang Mitterer	211
3.4 “Solo”, Jorge Peixinho	217
3.5 “Lila”, António Aguiar	222
3.5.1 Em Quarteto ao vivo	227
3.5.2 Em Quarteto em estúdio	228
3.5.3 Em Trio em estúdio	229
3.5.4 Em Quinteto ao vivo	230
3.6 “Pandora”, António Aguiar	234
3.7 “Solistas do Remix Ensemble”	249
3.8 “ <i>A modal Pilgrimage</i> ”	260
3.9 “Salve Regina”	267
3.10 “Ad Libitum”, António Aguiar	271
3.11 Blind Dates	276
3.11.1 “Per Anders e António Aguiar”	277
3.11.2 “Convoca Espíritos”, Acácio Carvalho	281
3.11.3 “Diemo Schwarz e António Aguiar”	283
3.11.4 “Disparate Bodies”, Pedro Rebelo	287
4. Análise Global das performances	290
5. Estudo Empírico	295
5.1 Objectivos do Estudo Empírico	295
5.2 Organização e Metodologias do Estudo Empírico	298
5.3 Análise dos conceitos	302
6. Conclusões	313

Bibliografia	321
Discografia	330
ANEXOS	331
Anexo A – Gravações das Performances	332
Anexo B – Gravações do Estudo Empírico	333
Anexo C – 1. Retrospectivas das Performances	334
2. Retrospectivas do Estudo Empírico	357
Anexo D – 1. Quadro do Estudo Empírico	369
2. Tabela dos Improvisadores	375
Anexo E – Entrevistas	377
1. Wolfgang Mitterer	378
2. Peter Rundel	380
3. Pedro Burmester	385
4. Conferência “Improvisação ou Composição Instantânea?” com Jon Balque, Frode Halti, Rolf Gupta e António Aguiar – Casa da Música	390

Índice de figuras

Figura 1 – Lista selectiva dos advérbios e frases nos escritos europeus até 1810.....	19
Figura 2 – Diagrama de Barry Kenny e Martin Gellrich.....	43
Figura 3 – Representação dos circuitos de memória de um momento instantâneo de apenas uns milissegundos de duração (Snyder, 2000, p.6).....	78
Figura 4 – Processo Musical e Tempo Musical (Snyder, 2000, p.26).....	81
Figura 5 – Agrupamento por proximidade.....	85
Figura 6 – Agrupamento por similaridade pela articulação.....	85
Figura 7 – Agrupamento por similaridade pela altura.....	86
Figura 8 – Agrupamento por similaridade pelo ritmo.....	86
Figura 9 – Agrupamento por similaridade multidimensional.....	86
Figura 10 – Agrupamento por continuidade.....	87
Figura 11 – Agrupamento por intensificação.....	87
Figura 12 – Exemplo da constituição em árvore de uma frase simples em português com os constituintes: F – frase; SN – sintagma nominal; SV – sintagma verbal; A – artigo; N – nome; V – verbo.....	100
Figura 13 – Estrutura Fundamental em Schenker.....	101
Figura 14 – Esboço de Sundberg and Lindblom para a gramática de canções infantis (in Sloboda, 2006 p.39).....	103
Figura 15 – Estrutura das canções geradas pela gramática de Sundberg e Lindblom (in Sloboda, 2006, p.39).....	104
Figura 16 – Modelo cognitivo de Eric Clarke (2005, p.9).....	136
Figura 17 – Esquema do encadeamento entre <i>intenção, realização e resultado</i> de Barry Kenny e Martin Gellrich (2002, p.119).....	138
Figura 18 – Esquema optimizado do encadeamento entre <i>intenção/realização/resultado</i> , com introdução da variável do	

grupo, de Barry Kenny e Martin Gellrich (2002, p.123).....	139
Figura 19 – Esquema representativo de um momento H de uma improvisação contemplando os processos de feedback e de antecipação, de Barry Kenny e Martin Gellrich (2002, p.125).....	141
Figura 20 – Diagrama do modelo de improvisação de Jeff Pressing (2005, p.160).....	147
Figura 21 – Exemplo de um motivo musical.....	148
Figura 22 – Motivo para a improvisação proposto por Pressing, tocado pela mão direita do piano.....	150
Figura 23 – Continuações ao motivo anterior (Pressing, 2005, p.163).....	151
Figura 24 – Quadro de correspondência entre as continuações, componentes e tipo de acção.....	152
Figura 25 – Interacção entre os planos.....	160
Figura 26 – Intercepção entre os planos.....	161
Figura 27 – Bussotti, <i>Per tre sul piano</i> (1959).....	165
Figura 28 – Stockhausen, <i>Kontackte</i> (1958-60).....	166
Figura 29 – Cardew, <i>Treatise</i> (1963-7).....	166
Figura 30 – Lachenmann, <i>Pression</i> (1969).....	167
Figura 31 – Feldman, <i>Projection II</i> (1951).....	167
Figura 32 – Brown, <i>December 1952</i>	168
Figura 33 – Cage, <i>Concert for Piano and Orchestra</i> (1958): parte solo.....	168
Figura 34 – Luís Tinoco, “ <i>Solonly</i> ”, para contrabaixo e banda magnética (2002).....	169
Figura 35 – Pedro Rebelo, <i>Disparate Bodies</i> (2007).....	170
Figura 36 – António Augusto Aguiar, <i>Ad Libitum</i> , CD, Polifonia (2005).....	171
Figura 37 – Sugestão de Carl Orff dos gestos para: <i>Entrada, Piano,</i> <i>Crescendo e Tempo Forte</i>	173
Figura 38 – Ilustração dos gestos Soundpainting para a sequência proposta anteriormente.....	176
Figura 39 – Excerto “ <i>Tissures</i> ” de Emmanuel Nunes.....	202

Figura 40 – As cartas Funcionais do Jogo.....	206
Figura 41 – Excerto de “Massacre” de Wolfgang Mitterer.....	213
Figura 42 – Cena 12 – <i>Lamentatio</i> , “Massacre” de Wolfgang Mitterer.....	214
Figura 43 – Cena 14 – <i>The Fall</i> , “Massacre” de Wolfgang Mitterer.....	215
Figura 44 – Encadeamento harmónico de “Lila”.....	222
Figura 45 – Antecedente melódico de “Lila”.....	223
Figura 46 – Período melódico de “Lila”.....	223
Figura 47 – Grelha de improvisação de “Lila” com duplicação do ritmo harmónico.....	224
Figura 48 – Grelha de improvisação de “Lila” com ritmo harmónico quaduplicado.....	224
Figura 49 – Sobreposição dos fonogramas de “Lila”.....	232
Figura 50 – Sugestão de Modos compatíveis com a hamonia de “Lila”.....	233
Figura 51 – Lista das apresentações de “Pandora” e respectivas formações.....	238
Figura 52 – Estrutura de “Pandora”.....	238
Figura 53 – Introdução de “Pandora”.....	239
Figura 54 – Coda de “Pandora”.....	240
Figura 55 – ‘ <i>Contínuo Sonoro</i> ’ de “Pandora”.....	241
Figura 56 – ‘ <i>Enxame</i> ’ de “Pandora”.....	241
Figura 57 – ‘ <i>Cantus Firmus</i> ’ de “Pandora”.....	242
Figura 58 – ‘ <i>Pescadinha de Rabo na Boca</i> ’ de “Pandora”.....	243
Figura 59 – Cartas Funcionais de “Pandora”.....	244
Figura 60 – Comparação das performances de “Pandora” no Porto e em Clermont-Ferrand.....	246
Figura 61 – Comparação das performances de “Pandora” em Huddersfield e em Clermont-Ferrand.....	247
Figura 62 – “ <i>Layers</i> ” de Jonathan Ayerst.....	251
Figura 63 – “ <i>Mister Howarth meets the weird Fishes</i> ” de Gary Farr.....	252
Figura 64 – “ <i>Tyra’s Gra(f)</i> ” de Mário Teixeira.....	253

Figura 65 – “ <i>Polvo</i> ” de António Augusto Aguiar.....	256
Figura 66 – “ <i>Lila</i> ” de António Augusto Aguiar.....	256
Figura 67 – Esboços de “ <i>Passacaglia</i> ” – Jonathan Ayerst.....	257
Figura 68 – Esboços para o concerto em Santiago Compostela.....	262
Figura 69 – Plano e notação para as melodias “ <i>Veni Creator Spiritus</i> ” e “ <i>Puer Natus Est</i> ”.....	263
Figura 70 – Plano para a improvisação sobre os modos Eólio/Lídio.....	264
Figura 71 – Notação da transcrição de “ <i>Salve Regina</i> ”.....	268
Figura 72 – Redução linear de “ <i>Ad Libitum II</i> ”.....	274
Figura 73 – Captura da janela do programa “ <i>wacom graphics tablet</i> ” durante o processo da improvisação de “ <i>Corpus-based concatenative granular synthesis</i> ”, por Diemo Schwarz.....	285
Figura 74 – Performance de “ <i>Disparate Bodies</i> ”, de Pedro Rebelo, com Evan Parker (sax soprano), Pedro Rebelo (piano), Frank Perr (percussão – performance em vídeo conferência), Franziska Schroeder (sax soprano) e António Aguiar (contrabaixo), no 6th Sound and Music Computing Conference 2009.....	286
Figura 75 – Partitura Gráfica de “ <i>Disparate Bodies</i> ” de Pedro Rebelo.....	288
Figura 76 – Continuações ao motivo E-A-D (Pressing, 2005, p.163).....	297
Figura 77 – Motivo E-A-D.....	298
Figura 78 – Excerto do Quadro geral com os cinco primeiros conceitos e Respectiva categorização.....	300
Figura 79 – Relação dos processos associativos e interruptivos.....	304
Figura 80 – Gráfico dos 50 conceitos mais usados.....	305
Figura 81 – Relação das ocorrências entre Objecto, Caracterização e Processo.....	306
Figura 82 – Proposta de correspondência entre os vectores Objecto, Caracterização e Processo (Pressing), e as três Memórias (Snyder).....	307

“J’invente, donc je suis.”

Valery (1974, p.992)

“O processo filosófico (como de resto o processo artístico e prático) não começa por um problema, mas por um sentido de inquietude, de inadequação, pelo facto de não se ver bem, e por um desejo de ver.”

Croce (in Couto, 2001, p.138)

INTRODUÇÃO

O que pensam os improvisadores no momento da performance?

Esta é a questão central deste trabalho, um problema de difícil resposta, mas de importância crucial para aqueles que queiram investigar sobre improvisação. Esta problemática tem sido relativamente negligenciada ao longo dos tempos, por várias razões, entre as quais, um possível preconceito cultural em relação à validade do processo improvisacional (Nettl, 1998), um afastamento da prática da improvisação dos programas de ensino da música, e sobretudo, pela dificuldade de acesso ao pensamento do improvisador no momento da performance como um fenómeno privado (Johnson-Laird, 1988). Como podemos então aceder de forma científica a uma informação que ocorre num palco interno? António Damásio sugere que devemos aliar tanto a observação externa como a perspectiva interna no sentido de melhor conhecermos um estudo comportamental desta natureza:

“Baseados naquilo que sabemos acerca da mente humana privada e naquilo que sabemos ou podemos observar do comportamento humano, é possível estabelecer uma articulação tripla entre: (1) certas manifestações externas, por exemplo, a vigília, as emoções de fundo, a atenção, certos comportamentos específicos; (2) as correspondentes manifestações internas do ser humano que têm esses comportamentos, tal como são relatados por esse mesmo ser; (3) as manifestações internas que nós, enquanto observadores, podemos verificar em nós mesmos, quando nos encontramos em circunstâncias equivalentes às do indivíduo observado.” (Damásio, 1999, p.106.)

O método de observação desenvolvido nesta investigação procura contemplar estes três princípios básicos: a observação dos comportamentos externos; a observação dos relatos das manifestações internas; a comparação das manifestações internas com experiências pessoais correspondentes.

Atendendo a que uma abordagem de todos os tipos de improvisação compreenderia uma tarefa demasiado vasta, o tema desta investigação foi delimitado. Os critérios para esta delimitação centraram-se sobretudo no desenvolvimento pessoal de uma prática fortemente ligada às músicas

contemporâneas na acessão mais comum da palavra, isto é, música desenvolvida a partir da segunda metade do século XX, com especial foco na música actual. Dentro destas linguagens, estará representado algum do repertório standard do Ensemble de Música Moderna (formações como o Ensemble Intercontemporain, o Ensemble Modern ou o Remix Ensemble), repertório que envolva improvisação, assim como, estará representada a prática da improvisação no Jazz Contemporâneo Português. A esta, acresce-se uma outra prática pessoal como performer independente ligado ao repertório mais tradicional e clássico. Apesar destas delimitações, poder-se-á considerar ainda uma amostra para investigação possivelmente extensa e abrangente. Temos portanto, um observatório de três grandes géneros da música ocidental: a música clássica (por formação), a música contemporânea e o jazz, (como práticas que se complementam). Se por um lado, encontramos neste trabalho referências à prática musical desde a Música Antiga até ao século XX, por outro lado, o conjunto de gravações analisadas nesta investigação pertence a performances desenvolvidas durante a primeira década do século XXI, colocando o foco da investigação na actualidade e na vanguarda. O contexto musical desta tese é primordialmente nacional, mas desenvolve-se internacionalmente, quer pelas apresentações no panorama nacional, quer pelas performances no circuito europeu da música contemporânea, sem esquecer o contacto e a partilha desenvolvidos com os músicos, maestros e compositores com quem tenho tido o privilégio de tocar e ensaiar, porque é sobretudo nos ensaios que os problemas da performance musical são debatidos e solucionados. Contudo, os comentários trocados no final dos concertos, constituem uma preciosa fonte de auto-avaliação que nos projectam no futuro e nos fazem trabalhar os aspectos técnicos e estéticos a alcançar na próxima performance. Os exemplos apresentados nesta tese são exemplo desse contexto, quer no conjunto das performances apresentadas (Portugal, França, Inglaterra, Alemanha), quer pela participação dos improvisadores no estudo empírico (Portugal, Itália, Inglaterra). Por outro lado, salienta-se o trabalho desenvolvido com compositores e maestros das mais variadas proveniências e linguagens. A discussão entre performers e compositores sobre os aspectos mais abertos e indeterminados da sua música constituem experiências insubstituíveis e de real

aprendizagem que não podem ser aqui citados na sua totalidade. De igual forma, o processo de interpretação desenvolvido com os Maestros, sobretudo com aqueles que valorizam uma interpretação colaborativa com os instrumentistas, é uma experiência muito enriquecedora e determinante para a maturação do performer moderno. Fora do contexto da música contemporânea da corrente dita “clássica” ou “erudita”, destaca-se outro género musical que é sem dúvida também contemporâneo: o Jazz. A prática dentro do jazz constitui uma experiência paralela de outra dimensão, não pela qualidade da música ou pela excelência dos performers, mas pela especificidade da sua prática e das sinergias que desenvolve. O resultado desta prática depende em grande parte da criação em grupo e da responsabilidade repartida do seu produto. Aqui, as discussões sobre os caminhos da geração musical atravessam o campo de ensaio e prolongam-se para o lugar menos privado, onde qualquer espaço parece ser sedento destas conversas entre músicos, que vestem em simultâneo a pele do instrumentista, do improvisador, do compositor e do maestro. Também aqui, estão representados um conjunto de excelentes performers internacionais e nacionais. Por último e não menos importante, sublinha-se o contexto pedagógico que permite o contacto com a realidade do ensino e do desenvolvimento artístico em Portugal, fonte de trabalho e inspiração para qualquer criador, não esquecendo a possibilidade de experimentar processos de improvisação com aqueles que serão o futuro da música improvisada, os alunos. Aqui, o contexto é primeiramente regional, o Porto e a Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo, mas com repercussões directas no desenvolvimento nacional e, com certeza, na projecção do país no resto do mundo. Nesta escola nasceu o primeiro curso superior de jazz do país e da península ibérica (da responsabilidade do investigador desta tese em coautoria com Carlos Azevedo). No âmbito deste curso, que conta agora com mais de uma década de existência e funcionamento, são já várias as dezenas de licenciados que, por sua vez, desenvolvem trabalho em outras escolas do ensino superior e secundário.

Uma investigação em performance só teria sentido neste contexto e dentro deste aglomerado de experiências, acrescida de uma certa inquietude em relação a algumas questões das práticas contemporâneas, inquietudes sobre qualquer

coisa que não se compreende na sua totalidade e que se quer compreender. Este desassossego referente à improvisação, é já uma agitação oriunda de um Mestrado em Performance na Royal Academy of Music onde se foram desenvolvendo assuntos avulsos sobre alguns aspectos mais circunscritos desta temática: *“The Cadenza”* (Aguiar, 1998), *“Influences in Jazz Harmony”* (Aguiar, 1999) e *“Form and Improvisation – A study of large scale frameworks and the musical practice of Charlie Parker”* (Aguiar, 2000).

O primeiro problema a ser levantado (ao qual se prefere o termo *“inquietude”*) colocou-se sempre sobre a performance e sempre depois do processo da performance ter terminado:

Como interpreto a realidade quando improviso?

O que pensam os improvisadores durante a performance?

E são estas as frases que despoletam a cascata de todas as outras dúvidas e incertezas relativas a um acto que geralmente acontece *natural e intuitivamente*. E a própria pergunta suscita também uma primeira curiosidade sobre o fenómeno da *memória* e da formação da *consciência*.

A segunda problemática surge do contacto com uma crítica recorrente vinda de compositores, estudiosos da estética e críticos da música, sobre a validade da improvisação como forma de invenção. Como poderemos observar ao longo dos primeiros capítulos, o argumento comum principal afunila-se para uma incapacidade do controlo da forma e da memória (Boulez, 1957; Dahlhaus, 1987). A partir da problemática levantada por estes autores, abordar-se-á a relação entre forma e memória na improvisação, tentando responder às questões:

Até que ponto somos detentores do controlo da forma e da memória?

Será que podemos desenvolver as capacidades da memória e controlar totalmente o processo criativo no decorrer da performance?

Tentar-se-á demonstrar neste trabalho uma dupla interpretação do conceito de *forma*: como a estrutura desenvolvida pelo criador; e como a percepção da

experiência sonora (que é um fenómeno que acontece na memória a longo prazo). O controlo da forma na improvisação envolve necessariamente as duas situações. Este assunto será abordado com mais detalhe no capítulo 2. sobre Memória e Forma, e nos sub-capítulos 3.2 e 4.6 sobre o Plano.

Este trabalho divide-se em duas partes principais: na primeira parte são desenvolvidas as bases teóricas sobre as quais assentam os modelos de improvisação mais importantes, modelos que foram sendo conhecidos na literatura encontrada sobre esta matéria. Nesta primeira parte, são elaboradas reflexões sobre o tema a partir de diferentes perspectivas do saber, da estética e da filosofia, abordando questões sobre a *obra aberta*, *experimentalismo*, *indeterminismo*, *aleatório*, *o jogo e o risco*, *o happening*, *a invenção e a performance*. A revisão sobre o fenómeno da memória, do tempo e da experiência formal, constitui uma peça importante desta investigação, assim como, sendo a improvisação um acto de performance que implica um corpo, desenvolve-se um olhar mais atento sobre o controlo motor em combinação com um processo mental que o acompanha e o persegue inevitavelmente. Em geral, partindo de um princípio de fé que quando improvisamos temos sempre em mente um ponto de partida (Nettl, 1998), explora-se o conceito de *plano*, como um conjunto de esquemas e estruturas que regulam a improvisação, passando por um olhar sobre a notação contemporânea e a sua influência na criação em tempo real¹.

A segunda parte deste investigação dedica-se à análise prática de performances realizadas, na sua grande maioria, durante o desenvolvimento desta investigação. Estas performances são já experimentações formuladas a partir das problemáticas levantadas na Parte I, situações de performance onde fosse possível a observação e a experimentação de algumas das orientações desenvolvidas nos pressupostos teóricos.

¹ A expressão “*em tempo real*” é profundamente difundida nos livros sobre improvisação e usada recorrentemente no meio dos performers. No entanto, pode não ser abraçada pela comunidade científica na medida em que, de alguma forma, toda a criação é feita em tempo real. Outras expressões podem ser usadas como: no decorrer da performance, no decorrer do tempo, ou ao vivo, entre outras.

A análise do corpus está dividida em dois grupos de gravações. Um primeiro grupo constituído por performances improvisadas em diferentes estilos e formações instrumentais, com o objectivo de explorar os diferentes graus de abertura – do solo, passando pelos duos e trios, e do grande grupo, e explorar linguagens e referentes – do jazz de forma cíclica, à improvisação modal barroca, até à livre improvisação, passando pelo “encontro às cegas”. Estas categorias são estabelecidas sob critérios de linguagem, de liberdade, de indeterminação e de imprevisibilidade, conceitos que moldam à partida o grau de improvisação de cada experiência. O segundo grupo de gravações é dedicado a uma experiência que tem como objectivo responder à pergunta inicial apresentada, assim como, validar os pressupostos apresentados por Jeff Pressing mas não validados pelo autor, sobre processos de geração improvisada sobre um determinado motivo. Realiza-se um conjunto de gravações a várias improvisações de onze músicos sobre o mesmo motivo usado por Pressing, sendo posteriormente pedido aos intervenientes a realização de uma retrospecção dos processos desenvolvidos a par da audição da respectiva gravação da improvisação. Este estudo específico tem como objectivo aprofundar o conhecimento sobre os processos de pensamento desenvolvidos durante a improvisação, recolhendo as caracterizações e os processos mais importantes usados durante a performance.

Sobre o primeiro grupo de performances, recorreu-se a gravações de performances ao vivo (quando possível), e à sua notação (quando esta existe), no sentido de se poder acompanhar os relatos e análises desenvolvidas nesta investigação com a audição ou visualização da respectiva performance. De igual modo, apresentam-se neste trabalho os registos áudio do estudo empírico, assim como os relatos dos respectivos improvisadores. As gravações são por isso uma parte fundamental deste trabalho, constituindo o material sobre o qual se pode observar as diferentes problemáticas da improvisação.

No capítulo das conclusões estão contempladas as respostas às perguntas iniciais, procurando-se contribuir para o desenvolvimento e para a compreensão da improvisação. Esta parte final inclui ainda algumas direcções para a mudança

e o desenvolvimento da improvisação na nossa cultura e, em especial, no ensino da música.

Em anexo, encontram-se as gravações das performances desenvolvidas pelo autor, assim como as gravações do trabalho de campo. Nesta secção encontram-se também alguns manuscritos originais e outros grafismos elaborados no processo de ensaio das performances, os quais constituem um material de importante significado. No corpo do anexo, encontram-se ainda os relatos efectuados pelos improvisadores, material de importância fulcral para esta tese, assim como, as entrevistas efectuadas a personalidades do panorama musical nacional e internacional, sobre a temática da improvisação.

Ao longo do texto da tese utilizei insistentemente o termo “*performer*” para designar a actividade da criação musical exercida pelo músico no decorrer do tempo. A razão desta escolha prende-se com o facto de não encontrar na língua portuguesa um termo tão sugestivo e poderoso que permita definir a actividade que esta envolve.

Por fim, gostaria de expressar o desejo que esta tese contribua para o desenvolvimento da compreensão da improvisação musical e contribuir para o renascer do seu *status* cultural como uma actividade artística por excelência.

PARTE I - PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

1. Contributos para a definição de improvisação musical

Nos próximos capítulos, pretende-se observar o fenómeno da improvisação através das diferentes disciplinas, perspectivas, práticas e saberes, que nos podem ajudar a desenvolver uma relação com a prática da improvisação mais rica e abrangente.

1.1 Definições e Evolução do termo

Para compreendermos o papel da improvisação na música, será vantajoso olharmos para as várias definições do termo e observarmos as várias interpretações ao longo da história da música. De um modo geral, parecem diferenciar-se pela forma como perspectivam o *ponto de partida*, o *processo* ou o *produto final*. Cada abordagem equivalerá a responder respectivamente às perguntas: Como começa? Como se desenvolve? Qual o resultado?

Em geral, o conceito de improvisação, assim como o seu status no seio da vasta produção musical pelo mundo, tende a desenvolver uma relação de comunhão e contraste com o fenómeno da composição. Grande parte das reflexões sobre esta matéria tendem a confrontar improvisação com composição, num esforço de comparar os processos comuns e diferenciados. Esta relação está patente em inúmeros títulos, reflexões, dissertações, livros, capítulos e sub-capítulos, relativos ao desenvolvimento do pensamento sobre a Composição versus Improvisação, como Dahlhaus (1987), Sloboda (2006) e Bailey (1992), entre outros. Da leitura destas reflexões podemos constatar que composição e improvisação partilham muitas etapas em comum na geração musical,

nomeadamente na ignição do processo artístico, onde tudo parece semelhante e difícil de distinguir. No entanto, é no processo da execução que se distingue Improvisação de Composição, pelo facto de o processo de improvisar implicar um conjunto de mecanismos de invenção no decorrer do tempo. Sugere-se, então, uma exploração do termo improvisação no sentido de se encontrar a sua especificidade.

Uma grande parte dos termos usados na música ocidental de hoje são o resultado de uma prática que remonta a muitas centenas de anos no passado. Os termos Latinos ou Italianos foram escolhidos ou compilados pelos músicos e compositores, mas também por tradutores e por copistas, oriundos de uma prática da música europeia desde a Antiguidade até aos nossos dias (Blum, 1998). Descobrir como os termos se foram formando ao longo dos tempos pode-nos ensinar muito acerca da história do pensamento musical Europeu, em especial na forma como foram sendo usados no meio do contexto a que pertencem. Contudo, estes termos são fruto de uma perspectiva ocidental hermética pelo que representam apenas um pensamento e uma prática que descreve os seus modelos de arte. Não obstante, podemos constatar que o termo improvisação, no significado actual, é um termo relativamente recente. A sua evolução começou como um advérbio e, mais tarde, como verbo e nome, representando práticas e géneros específicos como, por exemplo, *sortisare* e *sortisatio*, *ricercare* e *ricercar*, ou para nomes como *improvvisatore*. Foi apenas no século XIX que se introduziu o novo verbo *improvisar* e o substantivo *improvisação* com os respectivos relativos nas outras línguas (Blum, 1998).

Latim	Italiano	Francês	Alemão	Inglês
ex improviso	de improviso			
ac improvisa	all'improvviso	à l'improvue	unvorsehender Weise	unexpected
	alla sprovedura	à l'improviste	unversehens	
	provedutamente			
ex tempore	estemporaneamente			
	all'impronto	impromptu		
ex sorte	a caso	sur-le-champ	auf der Stelle	on the spur of the moment
fortuita			aus dem Stegereif	by chance
			auf zufallige Art	on the sudden
				accidently
repente				
ad placitum	alla mente	de tête	aus dem Kopfe	
ad libitum	a piacere	à plaisir		
	ad arbitrio			
	di fantasia	à phantasie		
sine arte	senza arte			
sine meditatione			unbedachtsam	
		sans règle ni dessein		

Lista selectiva dos advérbios e frases nos escritos Europeus até 1810 (Blum, 1998, p.37)

Figura1 Lista selectiva dos advérbios e frases nos escritos Europeus até 1810 (Blum, 1998, p.37).

Este novo termo – improvisação, que ainda hoje é usado como substituto de outros termos mais antigos e restritos, assume uma marca que diverge de todos os outros e representa um conceito específico. Sabemos desde então a que é que se refere o termo, mas mais difícil será acordarmos uma definição que abranja esta imensidão de práticas da improvisação. Começemos pela definição proposta no Dicionário Universal Milénio – Língua Portuguesa (Texto Editora):

“(do Lat. Improvisu), s.f. acto ou efeito de improvisar; v tr. fazer ou inventar de repente, de improviso, sem prévia preparação; inventar, citar falsamente; v.int. mentir; v. refl. atribuir-se dons, certas qualidades, sabedoria, etc.” (1999, p.853)

Como definição alargada e fora do âmbito musical, caracteriza a improvisação sob o aspecto da invenção momentânea, no decorrer do tempo, característica determinante na improvisação musical. Por outro lado, refere outras características, umas como virtudes como a *sabedoria* e o *dom*, mas outras que podem ser interpretadas como características mais depreciativas como a *não preparação* e a capacidade de *mentir*.

Dentro do campo musical encontramos diversas definições de improvisação. Observando a proposta de Tomás Borba e Lopes Graça inscrita num dos dicionários de música portugueses mais referenciados:

“Acção de realizar sem prévia preparação, no piano ou no órgão, uma peça de música de regular construção.” (Borba e Graça, 1996, p.4)

Esta frase é retirada de um contexto mais extenso, mas revela a parte essencial sobre a qual assenta a definição, por um lado, como uma prática realizada sem preparação prévia, isto é, sem planeamento e, por outro lado, uma indicação do instrumento no qual se desenvolve a acção. Pode parecer-nos curioso que a improvisação seja apenas desenvolvida por estes dois instrumentos de teclas. Não só sabemos que a improvisação pode ser desenvolvida por qualquer instrumento como o podemos observar facilmente na realidade musical. Todavia, a referência ao piano ou ao órgão parece-nos ser encontrada pela associação dos autores ao contexto mais clássico e académico que frequentavam e ao facto de estes instrumentos estarem ligados ao desenvolvimento dos primeiros livros sobre

a problemática de improvisar ao piano (Czerny, 1983) ou à tradicional escola europeia de órgão. Os autores falam ainda da construção da improvisação como um desenvolvimento regular dentro dos padrões formais tradicionais.

Sugerimos prosseguir e observar a definição exposta no New Grove Dictionary:

“The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed.” (Horsley et al., 1980, p.31)

Esta é uma representação francamente apoiada no ponto de partida - a criação da obra musical - e no produto final – a obra acabada. No entanto, não faz nenhuma referência à forma como é desenvolvida a obra, isto é, ao processo criativo, lembrando apenas que é desenvolvida durante a performance.

O investigador Bruno Nettle tem vindo a desenvolver várias participações em diferentes dicionários da música no sentido da elaboração de várias definições de improvisação. Na introdução do livro editado por Nettle e Russell (1998), o autor aborda o conceito e o status da improvisação na perspectiva de vários musicólogos sob a relação com a actividade musical. Da extensa apresentação das definições destacam-se as seguintes: no New Harvard Dictionary of Music, a definição do próprio autor:

“The creation of music in the course of performance.” (Nettle, 1986, p.392)

Esta definição simples faz apenas alusão à criação e à vertente de performance, como acções que se desenrolam em simultâneo, situação reiterada no Riemann Musiklexikon:

“Improvisation besteht musikalisch im Erfinden und gleichzeitigen klanglichen Realisieren von Musik; sie schliesst die schriftliche Fixierung (Komposition) ebenso aus wie das Realisieren eines Werkes (Aufführung, Wiedergrabe, Interpretation)”² (Gurlitt e Eggebrecht, 1967, p.390)

Nesta representação destaca-se não só o aspecto crucial da sobreposição da tarefa de inventar e da sua execução, onde é sublinhado o constrangimento

² Improvisação consiste na invenção e realização sonora da música em simultâneo; exclui o registo escrito (composição), assim como, a realização desse trabalho (Performance, Reprodução, Interpretação).

produzido pela simultaneidade da tarefa mental com a tarefa motora, mas também, a separação inequívoca entre improvisação e a acção de executar ou interpretar.

John Baily:

“Improvisation is the intention to create unique musical utterances in the act of performance.” (Baily, in Nettl, 1998, p.11)

Introduzindo o conceito de unicidade, isto é, a intenção de se produzir um momento único no decorrer da actuação, uma obra de arte com identidade e características próprias;

Veit Erlmann:

“Création d’un énoncé musical, ou forme finale d’un énoncé musical déjà composé, au moment de sa réalisation en performance.” (Erlmann, in Nettl, 1998, p.11)

destacando a realização durante a performance assim como a possibilidade de poder ser sobre um trabalho composto previamente;

Micheál O’Suilleabhain:

“The process of Creative interaction (in private or in public; consciously or unconsciously) between the performing musician and a musical model which may be more or less fixed.” (O’Suilleabhain, in Nettl, 1998, p.11)

Nesta definição é introduzido o factor de interacção entre os intervenientes e um modelo aberto, mas com a indicação sobre a ambiguidade da consciência sobre o processo de geração. Estamos perante uma alusão aos aspectos generativos conscientes e inconscientes como será desenvolvido mais tarde sobre o conceito de “automatismo”.

Simha Arom:

“Au sens strict, interprétation d’une musique au moment même de sa Conception.” (Arom, in Nettl, 1998, p.11)

Com esta definição voltamos à junção entre a performance e geração musical, entre execução em simultâneo com a sua criação;

H.C.Colles apoia uma definição partindo de um princípio em que qualquer composição sem notação surge como uma improvisação:

“Extemporization is the primitive act of music making, existing from the moment that the untutored individual obeys the impulse to relieve his feelings by bursting into song. Accordingly, therefore, amongst all primitive peoples musical composition consists of extemporization subsequently memorized.” (Colles, 1935, p.184)

Colles introduz o conceito de “*extemporization*” como possível sinónimo de improvisação, mas que num contexto etnomusicológico extravasa a improvisação como um acto específico, sugerindo que na verdade, a capacidade de improvisar está na base da geração inicial de todas as composições. O termo usado por Colles é frequentemente usado na literatura musical anglo-saxónica como sinónimo de *improvisation* (Taylor, 1896; Colles, 1935; Nettl, 1998). A palavra transposta paralelamente para Português – *extemporização*, não consta nos dicionários e a palavra mais aparentada será o termo “extemporâneo”, que significa ser inoportuno, fora do tempo ou prematuro. O termo Inglês tem origem no Latim na palavra *ex tempore* e o facto de haver poucos escritos sobre improvisação feitos originalmente na língua portuguesa, talvez explique a razão da sua inexistência. No entanto, a sua introdução no léxico e na linguagem musical terá alguma pertinência dada a falta de vocabulário substituto de improvisação, assim como, por razões académicas, haver uma necessidade de se fazer corresponder uma palavra com as outras línguas estrangeiras. Por outro lado, devido à sua raiz latina, a palavra contém em si mesma a designação temporal que a torna especial para o uso da improvisação como uma arte da criação no decorrer da performance.

Para rematar a perspectiva de Nettl, destaca-se a sua visão de grande criatividade e abrangência, proporcionada pela improvisação:

“The concept of improvisation is actually broader and encompasses more types of creative activity than the concept of composition, defined as an individual writing a score.” (Nettl, 1998, p.439)

Com esta perspectiva, avançamos para uma explanação menos usual, na tentativa de definir composição como um fenómeno derivado da improvisação:

“[...] composing is a slowed-down improvisation; often one cannot write fast enough to keep up with the stream of ideas.” (Schoenberg, 1975, p.439)

Esta declaração de Arnold Schoenberg sublinha a definição introduzida por Colles, na medida em que assume como compositor a proveniência e o fluxo das suas ideias, como fruto da geração espontânea da improvisação. Ao contrário daquilo que acontece frequentemente na improvisação, em especial em tempos rápidos onde não conseguimos decidir suficientemente depressa para elaborar dentro do respectivo ritmo harmónico, o problema para Schoenberg é a escrita não conseguir acompanhar a fluência vinda do seu pensamento criativo.

Perante esta amostra de várias propostas de definição de improvisação, somos encorajados a perceber uma dificuldade em caracterizar o seu conceito e em sintetizar em poucas palavras o alcance desta prática musical, como sugere Dahlhaus: *“...the concept of improvisation is almost difficult to pin down as the musical practice which it designates”* (1987, p.168). Contudo, podemos encontrar alguma ajuda em textos mais específicos sobre a matéria. Alguns autores desenvolveram pensamentos acerca da improvisação, fornecendo material que, embora não sejam uma definição por natureza, são importantes declarações para contrapor algumas das frases citadas, como é o caso da declaração de Dereck Bailey:

“Any attempt to describe improvisation must be, in some respects, a misrepresentation, for there is something central to the spirit of voluntary improvisation which is opposed to the aims and contradicts the idea of documentation.” (Bailey, 1992, ix)

Bailey refere-se à necessidade da obra “clássica” tender a ser notada como um produto final acabado, definitivo e autorizado pelo seu autor. Por seu lado, o objectivo da obra improvisada não é a sua cristalização mas sim a vivência do seu processo, com o seu material intencional e alguns resultantes da necessidade do performer manter o discurso e ter tempo para pensar no que vai fazer a seguir.

Como foi referido anteriormente, uma parte considerável do estudo da improvisação tem vindo a gravitar à volta da polémica composição/improvisação – sua comunhão e contraste. Isto porque os autores têm sentido a necessidade de esclarecer a actividade improvisativa como uma prática específica da música,

com características próprias e que não pode ser substituída por nenhuma outra. Dereck Bailey partilha da mesma abrangência e especificidade da improvisação e sublinha a necessidade da sua compreensão:

“Improvisation enjoys the curious distinction of being both the most widely practised of all musical activities and the least acknowledge and understood.” (Bailey, 1992, ix)

Outras observações foram desenvolvidas no sentido de distinguir uma prática da outra:

“Nothing is certain except the trivial fact that the basic trait which distinguishes improvisation from composition is the lack of notation.” (Dahlhaus, 1987, p.268)

Apesar desta afirmação conter algumas características recorrentes, não podemos estar completamente de acordo, pois nem toda a improvisação é desenvolvida sem o recurso à notação. Por exemplo, na improvisação da música contemporânea, o recurso à notação gráfica ou às “choice boxes” proporcionam um princípio regulador ou um estímulo para a improvisação, assim como, na escrita gráfica melismática de Berio ou nos mosaicos de Peixinho, sem esquecer a notação cifrada do jazz. Por outro lado, nada nos obriga a aprender uma composição fixa através de uma notação e, menos ainda, de a executar através de uma partitura. Portanto, podemos afirmar que não é a ausência de uma notação que distingue a processo de improvisação do processo de composição. Podemos talvez afirmar que a improvisação é aquilo que criamos para além da notação.

Dentro das inúmeras comparações entre improvisação e composição sugere-se a famosa definição dada em tempo real por Steve Lacy:

Na rua e munido de um gravador de mão, perante o pedido de Frederic Rzewski para descrever em 15 segundos a diferença entre composição e improvisação, Steve Lacy responde:

“In 15 seconds the difference between Composition/Improvisation is that in composition you have all the time you want to decide what to say in 15 seconds, while in improvisation you have 15 seconds.” (Bailey, 1992, p.141)

A sua resposta durou exactamente 15 segundos.

Este tipo de informação assume algum paralelismo com a comparação recorrente entre improvisação e composição: construir uma definição notada cautelosamente com recurso à escrita, ou dar uma definição oralmente em tempo real. Caspurro (2006) sublinha esta relação sobre o ponto de vista de um *tempo real* e de um *tempo virtual*:

“Na improvisação, a predição da sintaxe musical é feita espontaneamente em ‘tempo real’; na composição, a predição da sintaxe musical é feita em tempo ‘virtual’, ou seja, no contexto de um tempo ideal em que o imaginário musical, pela evocação de situações ‘reais’ de performance em ‘câmara lenta’, se pode perpetuar, se se quiser, infinitamente.”
(Caspurro, 2006, p.68)

Se a separação entre composição e improvisação é baseada na sua relação com o tempo, uma outra relação, esta sim, indissociável, é a estabelecida entre improvisação e performance, isto é, entre mente e corpo. Isto, partindo do princípio que um improvisador necessita de um veículo de produção sonora - um instrumento, e que para produzir som necessita desenvolver competências motoras que lhe permitam controlar o seu discurso. Na generalidade, o controlo motor implica uma actividade física, isto é, um corpo. Esta relação não é exigida na composição, na medida em que o compositor não é obrigado a estar envolvido na execução da sua obra, mas a performance implica um corpo apto e hábil. E neste sentido, a improvisação é uma consciência de acção que *“requer um corpo que actua no tempo e no espaço e não faz sentido sem ele”* (Damásio, 1999, p.175). No entanto, esta relação corpo/tempo na improvisação difere da relação observada na performance clássica porque sobre ela há acréscimo de uma sobreposição das tarefas de decisão sobre a geração e o desenvolvimento do material musical. Isto é, o improvisador *cria* e *executa* no decorrer do *tempo*. *Performance* e *Invenção* acontecem em simultâneo, no mesmo palco e na presença de um público. Sobre esta inevitabilidade da improvisação como uma prática da criação, sugere-se a reflexão sobre as últimas linhas do livro de Dereck Bailey:

“It exists because it meets the creative appetite that is a natural part of being a performing musician and because it invites complete involvement, to a degree otherwise unobtainable, in the act of music-making.” (Bailey, 1992, p.142)

Temos vindo a constatar que parte das reflexões sobre improvisação se apoiam numa comparação recorrente com a prática da composição, o que nos parece natural pois ambas são usadas para a criação de obras de arte musicais. Podemos então, desenvolver um exercício de resumir as comparações entre composição e improvisação, revelando aquilo que elas partilham e aquilo em que são contrastantes. Para tal, sugerimos a elaboração de algumas perguntas sobre os dois fenómenos:

Qual é o objectivo? O objectivo das duas práticas é semelhante, pois uma simples observação leva-nos a concluir que ambas desenvolvem uma comunicação artística através dos sons.

Quais são os processos? Os processos de criação podem assentar nas mesmas estruturas e mecanismos, nas mesmas técnicas de desenvolvimento e variação. A manipulação dos motivos e das frases pode ser gerada da mesma forma; a repetição, a imitação e a transposição são processos usados em ambos; o recurso à estruturação do discurso e a formas pré-estabelecidas também. O recurso à preparação dos grandes pilares de uma composição pode ser igualmente observado na pré-composição e no planeamento de elementos principais para uma improvisação (assunto aprofundado ao longo deste trabalho). Contudo, parece haver alguns limites para alguns processos de manipulação dos elementos desenvolvidos na composição, como a inversão e retrogradação de séries de sons, que não são possíveis na improvisação (ou que, pelo menos não são muito usados) por razões muito práticas de memória (Boulez, 1976).

Onde ocorre o processo? O processo da improvisação ocorre sempre no palco onde está o corpo do performer e no decorrer da performance. O processo da composição desenvolve-se num palco privado fora do palco da performance.

Quando ocorre? O processo da improvisação ocorre em simultâneo com a performance, ao contrário do processo da composição que é desenvolvido antes da performance.

Quem desenvolve? Na sua generalidade, o processo da composição é individual, ao contrário da improvisação que, embora envolva sempre uma parte de decisão

individual (mas que pode também apresentar-se como um evento a solo), é um processo maioritariamente colectivo que promove a criação em colaboração.

Perante esta breve comparação podemos afirmar que a improvisação tem alguns pontos comuns com a composição, mas com diferenças significativas ao nível do tempo, da memória e do controlo motor. Ao nível do tempo, porque o compositor trabalha numa linha bidimensional, no sentido em que pode recuar no tempo e refazer as suas decisões as vezes necessárias para decidir qual a melhor; o improvisador vive as consequências imediatas das suas decisões pois não pode apagar aquilo que acabou de executar. Ao nível da memória, na medida em que o improvisador vai memorizando o desenrolar da performance em simultâneo com o processo das novas decisões, num acumular de tarefas que sobrecarregam todo o processo mental. Por seu lado, o compositor pode separar estas tarefas, tendo à sua disposição uma memória que está disponível pela notação, o que lhe permite não só a recuperação de qualquer evento, mas também a combinação e a mistura dos elementos. Por fim, ao nível do controlo motor, porque o improvisador é sempre o instrumentista, e está dependente, uma vez mais, de uma memória específica chamada de *memória motora*. Por seu lado, o compositor embora possa ser também o executante da sua própria criação, nada o obriga a desenvolver as mais altas competências na performance de um instrumento, podendo mesmo escrever a um nível técnico virtuoso sem saber produzir um único som num determinado instrumento.

Em jeito de síntese, compete-nos assumir que composição e improvisação são sobretudo, diferentes formas de fazer música. Contudo, subsiste a dúvida sobre um problema maior desta discussão:

- *Será que a palavra improvisação encerra o conceito de criação musical durante a performance?*

- *Será que os improvisadores revêm a sua prática nesta palavra?*

Como pudemos observar, pode haver alguns significados depreciativos na definição da palavra “improvisação”, significados que podem não representar verdadeiramente algumas práticas da improvisação. Conotações da palavra com

conceitos de “momentâneo” ou de “ falta de preparação” proporcionam um certo cuidado no seu uso, provocando mesmo o seu abandono por parte de alguns dos artistas que desenvolvem a sua actividade através da improvisação. Este problema pode ser observado nas seguintes linhas de Dereck Bailey:

“The word improvisation is actually very little used by improvising musicians. Idiomatic improvisers, in describing what they do, use the name of the idiom. They ‘play flamenco’ or ‘play jazz’; some refer to what they do as just ‘playing’. There is a noticeable reluctance to use the word and some improvisers express a positive dislike for it. I think this is due to its widely accepted connotations which imply that improvisation is something without preparation and without consideration, a completely ad hoc activity, frivolous and inconsequential, lacking in design and method. And they object to that implication because they know from their own experience that it is untrue. They know that there is no musical activity which requires greater skill and devotion, preparation, training and commitment. And so they reject the word, and show a reluctance to be identified by what is generally understood, it completely misrepresents the depth and complexity of their work.” (Bailey, 1992, p.xii)

Parece-nos clara a razão pela qual esta palavra não reúne todas as sensibilidades ligadas à improvisação. O que não fica claro é a razão pela qual continuamos a usá-la. Talvez continuemos a usar a palavra improvisação apenas porque ainda não se encontrou outra palavra que represente melhor o seu conceito. E na falta de um conceito substituto, talvez seja mais importante redefinir o conceito de improvisação, aprofundando o conhecimento da sua prática. Para aprofundar o conhecimento sobre a improvisação propõe-se uma reflexão apoiada em diferentes perspectivas das várias disciplinas da música, através de textos e declarações oriundos dos mais variados campos do saber.

1.2 Estudos sobre improvisação: breve sinopse

A literatura sobre o fenómeno da improvisação é relativamente escassa se a compararmos com outras áreas da música. A distinção entre improvisação como um aspecto da interpretação de composições cristalizadas e fixadas por uma notação – o conceito de obra - e como uma arte independente, é abordada em

alguma literatura musicológica generalista. Parte-se do princípio que a interpretação dos aspectos não determinados deixados em aberto pelo compositor são o espaço de invenção do instrumentista, espaço sobre o qual o performer exerce uma interpretação subjectiva e que pode ser considerado como o espaço sobre o qual alguns intérpretes desenvolvem a sua improvisação. Podemos observar em alguns escritos europeus, referências importantes sobre a prática e o desenvolvimento da ornamentação, como nos trabalhos de Tartini (1756/1961), Quantz (1752/2001) e C.P.E. Bach (1753/1948), todos eles com boas referências para a prática da improvisação de *Cadenzas*, e mais tarde, no período romântico o trabalho de Czerny (1836/1983) com especial incidência em modelos para improvisar *Fantasias*, *Prelúdios* e *Cadenzas*.

Ainda sobre a tradição ocidental destacamos a escola de órgão, como uma última prática da improvisação que teima em sobreviver às especificidades do mundo moderno e às exigências da especialização instrumental geradas na música dos nossos dias. De facto, a escola de órgão, e em especial a escola Europeia de Órgão continua a marcar a presença da improvisação como uma disciplina fulcral e indispensável no desenvolvimento da música para este instrumento. Entre os métodos mais conhecidos temos Dupré, Gehring, Berkowitz e Weidner (in Pressing, 2005), modelos fortemente alicerçados nos princípios da harmonia e contraponto “clássicos”, assim como na estruturação baseada nos modelos polifónicos imitativos – como a *Fuga*, ou na construção de *Tocatas*, *Prelúdios*, *Ricercar* ou outras formas antigas.

Com o desenvolvimento dos estudos de etnomusicologia, em especial a partir da segunda metade do século XX, foi sendo revelada e conhecida uma prática secular da improvisação oriunda de diferentes culturas: da Ásia, de África e do continente Americano. Embora o estudo destas linguagens se inscrevam fora do escopo desta tese, referência-se um conjunto de trabalhos representativos de algumas culturas musicais, seleccionados a partir da vasta lista de referências elaborada pelo etnomusicólogo Bruno Nettl: Datta e Lath, Reck e Lipiczky (in Nettl, 1998), sobre música Indiana; Touma (1971) e Nettl e Riddle (1974) sobre a tradição no médio oriente; Béhague (1980) para a música Latino Americana;

Sumarsam para ensembles de Gamelões no Sudeste Asiático (in Nettl, 1998); Locke (1979) para a música da República do Gana; Park sobre técnicas de improvisação dos Shamans Coreanos; Avery sobre estruturas e estratégias nos duelos da canção folclórica Açoriana/Canadiana (in Nettl, 1998). A investigação destas linguagens torna-se de difícil acesso e compreensão devido à forte relação entre a língua e a geração musical. Diríamos que esta relação é quase indissociável, como no exemplo da música tradicional indiana e respectiva derivação das *Ragas*, do Sânscrito e da liturgia, assim como, de uma relação fortemente metafórica com os estados da mente, da emoção e da natureza.

Não obstante, interessa referir que destes estudos surgiram conceitos de improvisação diferentes dos que são comumente utilizados na prática musical ocidental. Bruno Nettl afirma que algumas culturas como a do Irão e outras do Sul e Este Asiáticos têm bem vincadas as suas preferências em relação à produção musical, revelando um status da improvisação bem diferente do status da música ocidental. Na verdade, preferem a música improvisada como a mais desejada e, dentro dos seus géneros, as mais preferidas são aquelas que se baseiam em métricas e ritmos imprevisíveis. Por contraste, peças pré-determinadas são menos procuradas e aquelas com um alto nível de previsibilidade, como as músicas baseadas num ostinato contínuo, são mesmo evitadas.

Estudos sobre improvisação no século XX são abundantes, em especial na área do Jazz, à qual se tem vindo a associar o conceito de improvisação. Convém frisar que embora a improvisação no jazz desempenhe um papel importante e crucial, esta não é exclusiva do jazz, como se tende a generalizar. Dos muitos trabalhos disponíveis sobre este idioma, poucos oferecem reflexões úteis na construção de um modelo de improvisação e aplicam-se sobretudo ao fenómeno da utilização da linguagem específica do jazz. Contudo, podemos destacar alguns estudos muito válidos para a teoria da improvisação: Coker (1975) sobre o uso do riff; Schuller (1986) numa perspectiva histórica das raízes do jazz; Owens (1974) sobre o uso formulaico em Charlie Parker; Liebman (1991) sobre improvisação melódica; Berliner (1994) sobre a linguagem do “main-stream”; Martin (1996) guia, onde introduz a análise schenkeriana no estudo do jazz; Cooke e Horn (2002)

outra perspectiva histórica e caracterização das correntes do jazz; Bergonzi (2003) e Garzone (2008) numa abordagem da improvisação melódica alicerçada em conceitos sobre estruturas super-triádicas³ modernas.

Alguns trabalhos sobre improvisação alargada e livre, fora de uma linguagem específica, são de leitura valiosa e proporcionam uma abordagem musical mais generalista e conceptual, alicerçada em princípios básicos e estruturantes da construção musical aplicados à improvisação moderna: Globokar (1970) sobre estratégias de comunicação e reacção em grupo, assim como sugestões para a composição com improvisação; Cardew (1971) sobre a abolição das hierarquias tradicionais na composição e na performance; Bailey (1992) acerca da improvisação europeia e a emancipação da improvisação como linguagem primordial da criação musical contemporânea; Nachmanovitch (1990) numa perspectiva esotérica da improvisação pela intuição, pela introspecção e pelo uso da metáfora, Borgo (2005) sobre a construção de uma improvisação baseada em estratégias de cooperação e respeito onde se introduzem conceitos de complexidade e do caos, ou ainda Thompson (2009) sobre métodos de improvisação em grupo através de sinais e gestos básicos.

A produção de textos científicos sobre a improvisação é mais reduzida do que seria desejável, mas podemos encontrar alguns estudos que abordam este assunto na sua relação com problemáticas muito específicas, normalmente do fôro cognitivo e neurológico, apoiando-se na investigação das ciências do comportamento. Entre outros, destacam-se os estudos de: Johnson-Laird (1988; 1991), Nettle (1974; 1986; 1998), Pressing (1998; 2005), Blum (1998), Gordon (1998), Clarke (1988), Sloboda (2005; 2006), Kenny e Gellrich (2002). Este grupo de estudos faz parte do corpo de textos abordados com mais detalhe ao longo deste trabalho.

³ Estruturas super-triádicas correspondem ao termo usado na nomenclatura original do jazz de “*upper structure triads*”, tendo como possíveis sinónimos “superimposição” ou “policordalismo” e consistem na imposição de tríades que não fazem parte de um acorde, produzindo uma sonoridade de tensão (Baker, 1990). Este processo poderá ter uma eventual correspondência ao conceito clássico de Politonalismo.

A publicação de investigações desenvolvidas em Portugal sobre a improvisação musical é diminuta. Contudo, podemos destacar a investigação desenvolvida por Helena Caspurro (2006), *“Efeitos da aprendizagem da audição da sintaxe harmónica no desenvolvimento da improvisação”*, que constitui um verdadeiro oásis no panorama nacional. Neste trabalho, a autora visa, sobretudo, compensar a escassa investigação dirigindo-se ao estudo das relações entre a sintaxe harmónica e a improvisação melódica, através de um estudo empírico alargado aplicado na sala de aula do ensino vocacional da música em Portugal. Podemos observar nesta investigação, não só uma sólida base teórica, como a apresentação de um conjunto de estratégias de trabalho para promover o desenvolvimento do ensino da improvisação.

Outros textos tornam-se de importante leitura, não pela tentativa de fornecer informação prática para a performance da improvisação, mas pela crítica dirigida a este fenómeno. Ao pôr em causa a validade desta prática, podemos também perspectivar a compreensão, a importância e o status da improvisação. Destaca-se, entre outros, os textos de Cage (1961, 1969), Dahlhaus (1987) e Boulez (1976), pelos problemas que levantam em relação à improvisação como a integração da indeterminação e do aleatório, a problemática das memórias e dos hábitos motores, o comportamento episódico e a forma momentânea, e ainda a incapacidade de se atingir “a verdadeira criação” através da improvisação. Sobre estes textos será desenvolvida uma reflexão mais aprofundada ao longo desta tese, tendo como objectivo encontrar soluções práticas que se possam multiplicar por muitas aplicações, ideia bem patente no pensamento de Gottfried Leibniz:

“O que eu mais desejo é aperfeiçoar a Arte de Inventar e propor mais métodos do que soluções dos problemas, visto que um só método compreende uma infinidade de soluções.” (Lebniz, in Couto, 2001, p.286)

Partindo do pressuposto que as teorias da música geram muitas vezes modelos⁴ pedagógicos (Kenny e Gellrich, 2002), sugere-se uma pesquisa sobre a organização do ensino da improvisação, no sentido de relacionar a forma como se ensina a improvisar com a forma como se improvisa na prática. Dentro dos modelos de ensino na improvisação podemos destacar, antes de mais, aqueles mais gerais no ensino das artes como o conceito tradicional de “tentativa – erro”⁵, assim como a prática da *descoberta pessoal*, fundamentais na aquisição de competências físicas e motoras, assim como no desenvolvimento de uma expressão individual. Este tipo de desenvolvimento “auto-didacta” é muito recorrente na prática do jazz e teve um papel central na aquisição de uma linguagem própria deste estilo musical, em especial até aos anos 50 e até à entrada do ensino do jazz nas universidades. Contudo, a aprendizagem da improvisação e em particular no ensino do Jazz, a audição dos mestres (ao vivo quando possível ou em gravações), aliadas à transcrição, à análise e à interpretação de solos de artistas consagrados, continuam a constituir uma prática corrente e indispensável na captação da acentuação e da fluência do idioma. A prescrição *formulaica* e a prática repetida de padrões é uma realidade na aprendizagem deste idioma e tem vindo a ser extensivamente relatada (Owens, 1974; Berliner, 1994; Martin, 1996; Pressing, 1998; Kenny e Gellrich, 2002). Na improvisação em geral, a Prescrição Estrutural assume um papel cirúrgico. Instruções simples como “*repetir*” ou “*fazer o oposto*” tornam-se muito efectivas quando focadas em princípios de acção também simples e têm quase sempre um efeito estruturador do discurso (Globokar, 1970).

1.2.1 A perspectiva de Jeff Pressing

Jeff Pressing participou em várias publicações conjuntas sobre o estudo da performance musical. As características do modelo aqui apresentado constituem

⁴ Compreende-se modelo nesta tese como uma idealização simplificada de um sistema mais complexo, mas que contudo, reproduz a essência do comportamento desse sistema que é alvo de estudo e, por isso, com o objetivo de descrever, analisar ou explicar o fenómeno da improvisação.

⁵ O conceito de tentativa e erro é transversal a todas as áreas. É através dele que se baseia o nosso processo de aprendizagem empírico, estando igualmente presente na nossa educação e no nosso desenvolvimento. Também muito usado na indústria e no treino dos seus trabalhadores, este conceito consiste em sessões de treino onde o operário deve desenvolver as decisões adequadas que não conduzam ao enraizamento de erros (Pressing, 2005, p.140).

um apanhado da sua participação em duas publicações que abarcam a improvisação sob diferentes perspectivas: estudos da improvisação musical em diferentes regiões do mundo (Nettl, 1998) e um contributo para suprir a escassez de estudos em Psicologia Musical (Sloboda, 2005).

Este investigador propõe agrupar a literatura sobre o ensino da improvisação em cinco categorias segundo o foco das suas perspectivas:

1. A primeira é fundamentada pelos textos históricos ocidentais, e baseia-se na ausência de distinção entre improvisação e composição. Apoiada na filosofia pré-Barroca, a improvisação era vista e ensinada como composição em tempo real. Esta prática baseia-se em ideias de variação, ornamentação e processos tradicionais de processamento e desenvolvimento musical, e apresenta um declínio mais acentuado a partir do século XVIII.
2. A segunda, que foi tomando o lugar da anterior, baseia-se num conjunto de padrões, modelos e procedimentos agrupados de acordo com a situação musical e muito centrada na produção estilisticamente apropriada. Exemplos desta prática podem ser vistos em textos dos séculos XVII e XVIII sobre Baixo Figurado e Embelezamento Melódico (Tartini, 1756/1961; Quantz, 1752/2001; C.P.E. Bach, 1753/1948), muito similar à prática do ensino do Jazz e o ensino dos Padrões (formulas, malhas ou *licks*), ou do riff (Nelson, 1966, Coker, 1975; Slonimsky, 1975).
3. A terceira categoria assenta na perspectiva baseada no agrupar de um espectro de problemas e constrangimentos para improvisar. Segundo o autor, esta prática rompe com as duas anteriores no sentido em que promove a resolução individual dos problemas e não apenas a prescrição de fórmulas repetitivas e impessoais. Esta filosofia foi amplamente sugerida por Jaques-Dalcroze (1921) num conjunto de exercícios para piano que inclui problemas composicionais sobre ritmo, melodia, harmonia, exercícios musculares, imitação e notação imediatamente posterior à execução. Para além destes exercícios, talvez o mais inovador, a prática

da técnica “interruptiva”⁶. Esta técnica foi também desenvolvida por Parsons (1978) que baseou o seu método na construção de uma taxonomia de soluções para a correcção de falhas⁷ específicas na improvisação.

4. A quarta perspectiva consiste na apresentação pelo professor de versões múltiplas das entidades musicais mais importantes – como o domínio da gramática e da sintaxe de um determinado idioma musical, assim como um conjunto de processos de geração e desenvolvimento musical - deixando ao critério do aluno a decisão a ser tomada tendo em conta o contexto da sua aplicação. É uma perspectiva imitativa de descoberta pessoal muito desenvolvida na prática do *Radif Persa*, como um conjunto de material aprendido através de uma série de versões crescentes na sua complexidade e que o aprendiz deve dominar. Esta perspectiva assemelha-se à segunda categoria (a prescrição formulaica e o uso de padrões) mas, neste caso, sobre eventos maiores ligados à estrutura geradora do discurso musical.
5. Por fim, a quinta categoria, baseia-se em conceitos de criatividade e expressão individual que remontam ao Iluminismo e que estão ligadas a uma perspectiva psicológica humanística da realização pessoal. Sobre este assunto Jaques-Dalcroze afirma:

“Improvisation is the study of direct relations between cerebral commands and muscular interpretations in order to Express one’s own musical feelings...Performance is propelled by developing the students’ powers of sensation, imagination, and memory.” (in Pressing, 2005, p.144)

⁶ Técnica desenvolvida através de um exercício que consiste na acção de, sempre que o professor diz a palavra “hopp”, o aluno reage com uma evento oposto àquele que está a desenvolver, um género de aplicação de técnicas básicas de interrupção, como a mudança de tempo ou a transposição. Esta técnica está na base da sugestão feita por Roads (1979) que sugere que a gramática musical usada na improvisação poderá ser alimentada pela técnica interruptiva (*interrupt-driven*)

⁷ O conceito de falha ou erro ocorre quando o improvisador toma consciência que o resultado obtido é diferente da sua intenção. Para este processo usa o mecanismo do feedback no sentido de resolver esta diferença. Como será abordado mais tarde, Pressing e Nachmanovich sugerem que a prática de soluções de correcção dessas falhas pode tornar-se numa importante ferramenta de geração para o improvisador.

Segundo Pressing, a aplicação destes princípios de expressão individual podem ser encontrados nos modelos de ensino seguidos por Czerny, Kodály, Orff, Dalcroze e Shaffer, aos quais acrescentamos trabalhos mais recentes como *“Jatetok”* de György Kurtág, onde o estudante é encorajado a explorar certas texturas, improvisando livremente ao longo da extensão do piano.

Embora o autor não apresente uma sexta categoria, uma outra classe mais generalista poderia ainda ser introduzida: referimo-nos ao uso comum do comentário em tempo real no ensino tradicional da música, que teve sempre um efeito importante na resolução de problemas e bloqueios dos alunos. Comentários sugeridos pelo autor como: *“não corras”*, *“prepara a entrada da outra personagem”*, *“ muda de cenário”*, são frases simples muito ligadas à metáfora que podem guiar o performer na tomada de decisões, quase que um convite à imaginação de quem interpreta um texto e assume um conjunto de imagens meramente associativas. Pressing apresenta uma série de comentários típicos no ensino do Jazz organizados em três tipos: o comentário técnico, do tipo *“Your notes don’t fit the chord”*, ou *“The piano is lagging behind the bass”*; do tipo composicional *“Try to develop that motive more before discarding it”*, ou *“Use more rhythmic variety in pacing your solo”*, ou *“Musical Quotations seem inappropriate in this free context”*; e do tipo metafórico, processo vital na tradição do ensino do jazz *“Dig in”*, *“Go for it”*, ou *“Play more laid-back”*.

“Simple comments of this kind can be remarkably effective at removing improvisational blocks, when delivered at a proper time.” (Pressing, 2005, p.145)

Finalmente, Pressing cita e sublinha o trabalho desenvolvido por Pike (1974) que baseia a sua teoria da prática do jazz como uma projecção “tonal imagética”, como o processo fundamental. Este processo de imagem tonal pode ser Reprodutivo (baseado na memória) ou Produtivo (baseado na criatividade).

“The Improvisor operates in a ‘perceptual field’ which acts as a Framework in which the improviser’s imagery appears and originates.” (Pressing, 2005, p.145)

Neste processo temos incluído, não só a percepção dos eventos tonais exteriores, como também a percepção interna de imagens, assim como os estados de

consciência evocados por essas imagens. Segundo o autor, estas imagens podem ser associadas, combinadas e contrastadas. Podemos estabelecer operações ligadas a este fenómeno como *Repetição*, *Continuidade*, *Contraste*, *Conclusão* e *Desvio*. A estas operações, Pike inclui outros aspectos da improvisação como o “*Conhecimento Intuitivo*” – uma penetração imediata sobre a natureza singular e expressiva de uma imagem, e a definição de “*Previsão*” - um olhar sobre o horizonte do desenvolvimento de uma idéia embrionária do jazz. Este estudo, embora pequeno no tamanho, permanece uma análise introspectiva importante sobre a experiência da improvisação.

Por outro lado, encontramos nos estudos desenvolvidos por Kernfeld (1983) sobre a improvisação no jazz e sobre análises de solos de Bill Evans e John Coltrane, o conceito de “*Tool Kit*” como um conjunto de ferramentas que o improvisador vai construindo ao longo da sua vida. Kernfeld caracteriza um improvisador como a soma de várias competências que se complementam, isto é, um conjunto de fórmulas individuais, modelos de improvisação e formas composicionais, de valores estéticos e atitudes sociais.

Da leitura do texto de Jeff Pressing (1998), não podemos deixar de referir a atenção que o autor dá à possibilidade de se elaborar programas de computador tendo como base os princípios de geração da improvisação, aquilo a que o autor chama de “Interactive Computer Systems” (1998, p.64). Não só o computador pode intervir na performance providenciando assistência à improvisação, mas pode ajudar no ensino como ferramenta de trabalho: gravação, imitação, *delay* e *play-along* são ferramentas cada vez mais usadas na sala de aula e no estudo individual. Pressing sublinha ainda as possibilidades que estas ferramentas poderão ter na assistência à aprendizagem da música para indivíduos com incapacidades físicas ou mentais.

Por outro lado, a referência de Pressing ganha relevo numa época em que assistimos a uma participação cada vez maior do computador como “mais um elemento” do grupo, na chamada *manipulação do som em tempo real* em práticas internacionalmente reconhecidas e o desenvolvimento de programas interactivos onde o computador interage com o improvisador. Podemos observar exemplos

desta prática nas performances com Diemo Schwarz e Per Anders na segunda parte desta tese, onde se desenvolve a mistura entre instrumentos acústicos e digitais. Refere-se ainda programas como o *OMax*, desenvolvido pelo centro de investigação do IRCAM, que são exemplo do desenvolvimento desta parceria entre improvisação humana e improvisação computacional com resultados surpreendentes.

1.2.2 A perspectiva de Barry Kenny e Martin Gellrich

O trabalho destes autores surge em 2002 integrado num esforço conjunto editado por Richard Parncutt e Gary McPherson no sentido de estabelecer pontes para aproximar as áreas da Psicologia da Música com os educadores da música e os músicos que a praticam, desenvolvendo novas abordagens do ensino, da aprendizagem e da prática musical. Os autores desenvolvem um estudo sobre as características da improvisação no meio de um conjunto de outros contributos de diferentes áreas da performance e da comunicação musical. Neste texto, os autores reflectem sobre modelos psicológicos e as suas influências para estimular os processos de improvisação, os seus constrangimentos, os seus benefícios e o seu papel na revitalização da educação.

Segundo o modelo proposto, a aprendizagem da improvisação deverá seguir duas vias:

1) A Prática Deliberada; e 2) A Transcendência.

1) A maioria da investigação sobre improvisação aborda a prática deliberada, também mais fácil de quantificar. Esta, assim como a prática instrumental geral, está na base da necessidade imperativa de exercitar ao máximo o controlo motor.

2) A Transcendência é um estado de consciência que se move para lá do conhecimento de base acumulado. Segundo os autores, deve ser encorajada no desenvolvimento do instrumentista pois é determinante para o equilíbrio e para a maturidade do artista.

Esta perspectiva pedagógica vai ao encontro da afirmação de Berliner quando nos diz que a improvisação envolve *“a lifetime of preparation in the rigors of musical thinking so that musicians are able to respond artfully, as well as spontaneously, when improvising”*. (Kenny e Gellrich, 2002, p.126)

Para a improvisação permanecer viva e verdadeiramente espontânea é importante que não só se actualize e sofistifique constantemente o nosso conhecimento de base, mas também que os improvisadores aprendam a transcender esse material. Desenvolver conceitos de previsibilidade e novidade através de actividades que encorajam a criatividade é fulcral e encontramos na improvisação em grupo um espaço ideal para promover estes aspectos, pois este meio requer respostas constantes às contribuições dos indivíduos do grupo. É neste espaço que se podem desenvolver competências importantes como a integração e a cooperação, vitais na improvisação em grupo.

Podemos encontrar outra forma de potenciar novas situações através do treino premeditado do risco⁸ (*risk taking*), como forma de incorporar no discurso situações que estão no limiar da execução motora ou do controlo mental. Esta prática coloca o improvisador em situações que requerem uma resolução refinada dos problemas de forma a que ele possa ter confiança neste processo quando se apresenta ao vivo. É uma prática muito ligada ao erro e ao seu efeito potenciador, conceitos desenvolvidos no sub-capítulo 1.6 deste trabalho.

Os autores evidenciam ainda outro aspecto merecedor da atenção no ensino da improvisação, a prática da improvisação por *estímulo associativo*, isto é, a criação inspirada em outras fontes artísticas como dança, pintura, fotografia, cinema e poesia. Estas fontes podem servir como estímulo exterior que podem guiar e criar mapas estruturadores do material musical. Muitos mestres improvisadores encontram nesta prática parte da fonte das suas improvisações:

“I’ve probably been influenced by nonmusical things as much as musical things. I think I was probably influenced by writers, poets?...You know how to use quotations marks. You know you quote people as a player. You use semicolons, hyphens, paragraphs,

⁸ Conceito abordado na página 70 deste trabalho.

parentheses, stuff like this. I'm thinking this when I am playing. I'm having a conversation with somebody." (Floyd, 1995, p.141)

Na tentativa de encontrar um modelo integrado para a aprendizagem da improvisação, Barry Kenny e Martin Gellrich apoiam-se no estudo de H. Heur (1996) e de Pashler e Johnston (1998) acerca do problema da simultaneidade das tarefas motoras e musicais no controlo da improvisação, isto é, na capacidade de sobreposição de processos generativos e respectiva execução motora. Sublinha-se que para além dos constrangimentos habituais da performance de um texto fixo, o performer improvisador tem que tomar as decisões sobre o material e o processo de geração antes da sua execução, carregando todo o processo numa acumulação de tarefas. Partindo do princípio enunciado e após inúmeras entrevistas conduzidas por Pashler, os improvisadores declaram só conseguirem monitorizar um aspecto de cada vez, patente na afirmação de Heur:

"As improvisations unfold, musicians shift concentration from one aspect to another, with conscious focus held on each aspect for only a fraction of a second." (Heur, in Kenny e Gellrich, 2002, p. 129)

Este tipo de declarações aponta a possibilidade do improvisador manter vários processos em simultâneo durante a sua performance que se vão desenrolando inconscientemente em segundo plano, como um pano de fundo. Isto permite-lhe concentrar-se nos aspectos importantes para cada momento da sua performance, chamando especificamente um aspecto ao primeiro plano da consciência, sem, no entanto, perder o controlo geral dos outros processos. Podemos dar um exemplo simples deste processo de monitorização na construção de um acompanhamento em "walking bass", como processo de acompanhamento *contínuo* típico do jazz. O performer pode decidir responder a um motivo melódico-ritmico do solista, abandonando a sua linha por breves instantes. Contudo, durante a suspensão das suas funções de acompanhamento, deve manter a forma e a linha de walking bass a decorrer num segundo plano, de forma a regressar a ela, "apanhando" o seu contorno, desenho e função harmónica, no sítio correcto.

Kenny e Gellrich consideram que esta realidade tem profundas consequências para o ensino da improvisação, daí a sua proposta de desenvolvimento do estudo da Prática Deliberada e da Transcendência em momentos separados.

“Only after having mastered the ability to consciously control each aspect separately can improvisers control all aspects simultaneously and unconsciously with the added ability to switch between them.” (Kenny e Gellrich, 2002, p. 129)

Estes autores consideram que há dois estádios básicos na aquisição das competências improvisativas que podem ser facilmente ilustrados por analogia à linguística. O primeiro onde se aprende as palavras e as regras gramaticais; o segundo onde os alunos exploram as possibilidades combinatórias e consequentes aplicações.

“The more musical equivalents of words and grammatical rules an improviser is able to acquire and master, the richer the ensuing language of the improvisations will be.” (Kenny e Gellrich, 2002, p. 130)

Por fim e para resumir a sua visão sobre uma proposta de ensino da improvisação, Barry Kenny e Martin Gellrich apresentam um esquema onde tentam representar as diferentes etapas e processos necessários na aprendizagem da improvisação:

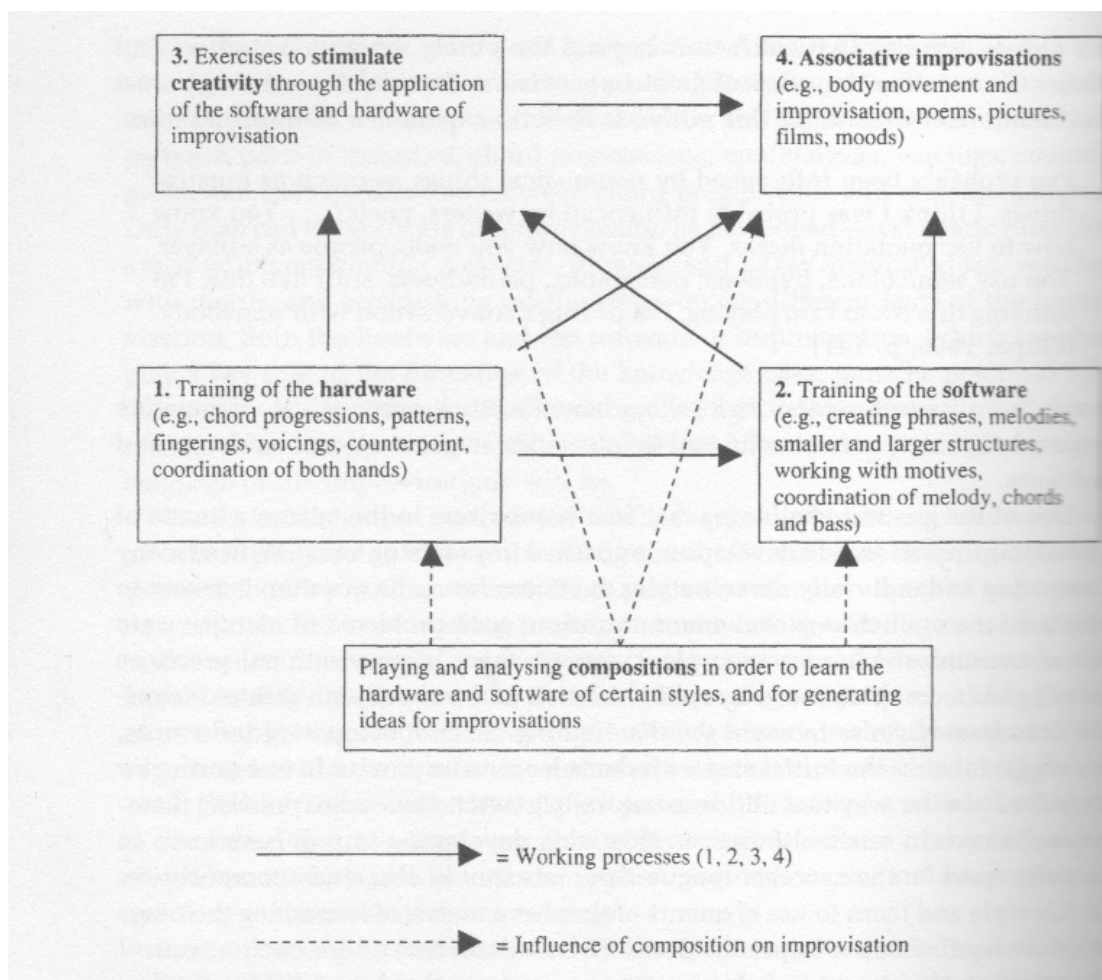


Figura2 Diagrama ensino/aprendizagem da improvisação de Barry Kenny e Martin Gellrich (2002, p.132.)

Este diagrama pretende esquematizar algumas ligações entre o ensino e a aprendizagem da improvisação. Os autores introduzem neste esquema os conceitos de “hardware” e “software” estabelecendo um paralelismo com a nomenclatura tecnológica, onde associam a hardware um conjunto de capacidades e de competências motoras de realização de padrões de digitação e de coordenação motora e, a software, um conjunto de acções envolvidas no processo de geração, como a criação de frases, o desenvolvimento motivico, o contraponto e harmonia, ou a criação de estruturas formais. Ainda neste esquema, os autores referem a importância do exercício de intercepção entre o treino motor e o treino mental a ser levado a cabo pela aplicação de tarefas que estimulem a criatividade. Tendo em conta esta componente importante de

activação da criatividade, Kenny e Gellrich sugerem o exercício da improvisação por associação. Segundo os autores, a improvisação pode ser desenvolvida para lá da sintaxe puramente musical, exercitando a inspiração metafórica através de jogos com estímulos exteriores, poemas, filmes, fotografias, imagens, jogos e expressão corporal⁹.

Os pressupostos levantados na leitura de Barry Kenny e Martin Gellrich suscitaram o desenvolvimento dos capítulos 3. e 4. sobre a parte motora e a parte cognitiva desta investigação.

1.3 Improvisação e Composição

Como vimos na evolução do conceito, a improvisação esteve intimamente ligada ao conceito de composição, ao ponto de se confundirem ao longo dos tempos. O status da improvisação tem, por isso, vindo a ser avaliado em função da composição como uma prática menor em relação ao seu par (Nettl, 1998). Dentro dos textos onde se justapõe composição e improvisação, sugere-se a análise de dois pensamentos oriundos de personalidades centrais da música contemporânea: Pierre Boulez, na perspectiva da composição, e Carl Dahlhaus, na perspectiva da estética musical.

A resposta de Pierre Boulez sobre o fenómeno da improvisação ocorre num contexto musical onde as práticas da extemporização ganhavam cada vez mais predominância e, na era de setenta, cativava novos públicos e novos seguidores. O autor aborda a questão de uma forma clara e directa, pondo os principais problemas da improvisação a descoberto.

No livro *“Conversations with Deliège”* (1976), o compositor empurra o instrumentista para uma função pouco criativa e artística recusando-lhe a capacidade da invenção:

⁹ A gravação do CD *“Ad Libitum”*, realizado pelo autor (Aguiar, 2002), é um exemplo prático desta exploração da improvisação com estímulos exteriores (fotografia, poema gráfico e imagem gráfica).

“Instrumentalists by their education or their researches are placed in a situation of conserving or of investigating: they live by things that already exist. Properly speaking, they do not possess invention – otherwise they would be composers.” (Boulez, 1976, p.113)

Esta frase tem vindo a ser alvo de alguma controvérsia entre os performers improvisadores e representa a atitude crítica de um Pierre Boulez dessa época. O autor argumenta que a razão dessa incapacidade inventiva reside no facto do instrumentista agir apenas sobre o material que já existe e nunca sobre problemas que impliquem a transposição de obstáculos a serem solucionados. Neste contexto, parece desvalorizar grande parte das grandes obras de arte musicais foram construídas sobre linguagens já bem definidas e onde quase todos os problemas tinham sido abordados. As obras de Bach ou de Mozart não assentam no seu carácter vanguardista, e não são uma resposta a nenhum *“obstáculo a ser transposto”* (Boulez, 1976, p.114), como o próprio diz da função da composição. O maior obstáculo a que o improvisador se propõe transpor será a resolução do apelo à invenção momentânea através das ferramentas disponíveis no momento. Não obstante, Boulez avança para um dos pontos determinantes deste texto quando sublinha o papel da memória no processo da improvisação e a tendência episódica da improvisação para uma curva formal recorrente: Relaxamento – Excitação – Relaxamento – Excitação – etc., como uma forma básica e *primitiva*. Perguntamos então se não será esta a base de todas as curvas formais em equilíbrio, a forma em arco? A resolução permanente entre excitação e consequente relaxamento estão na essência do equilíbrio entre tensão e distensão desde os primórdios da música, seja num contexto modal, tonal ou atonal. Contudo, o ponto mais importante do texto do autor é centrado nas limitações da memória e consequente “calcanhar de Aquiles” da improvisação:

“Instrumentalists are not superhuman, and their response to the phenomenon of invention is normally to manipulate what is stored in the memory. They recall what as already been played, to manipulate and transform it.” (Boulez, 1976, p.114)

Mas não é precisamente isso que faz um compositor? - pode perguntar o leitor - usar o mesmo material e, construindo deliberadamente à sua volta, transformando e desenvolvendo-o?

Boulez avança sem clarificar e afirma que o processo de improvisar, em especial improvisar em grupo, é uma tarefa focada nas características do som a cada momento:

“The result is a concentration on the actual sound, but form is virtually left out of account.”
(Boulez, 1976, p.114)

Para o autor este acto de abandono e descontrolo formal é um comportamento superficial que mostra apenas o lado mais individual do performer, que insistentemente cai na rede dos *“clichés”*. Esta situação, citada por Globokar (1970) e também referida por Peter Rundell como *“body memories”* (entrevista, Anexo E, p.380), revela um facto recorrente na improvisação, sobre tudo na performance de instrumentistas menos preparados nas lides da extemporização. Estamos perante o problema das memórias motoras e dos conceitos fechados na realização de tarefas onde a invenção não está devidamente sincronizada entre a decisão mental e o controlo motor, situações que levam geralmente o instrumentista a produzir um conjunto de frases sem estar consciente da sua aplicabilidade num determinado contexto. Temos portanto um problema duplamente ligado à memória: por um lado, uma prisão em relação ao material que dispõe na sua memória, e por outro lado, o descontrolo nas tarefas mentais de adequação e manipulação dos processos. Este é um assunto central na crítica de Boulez e que deve ser devidamente estudado. Será que podemos desenvolver e controlar a memória no sentido de improvisar e criar novidade?

De facto, podemos encontrar inúmeros exemplos sobre um tipo de resposta a situações de improvisação que pouco ou nada têm de verdadeira invenção, como no abuso da colagem formulaica em algumas linguagens do jazz e do be-bop, e onde podemos assistir ao encadeamento de padrões, *licks* e *malhas*¹⁰ numa sequência onde não é claro nem o equilíbrio formal, nem tão pouco as resoluções harmónicas das vozes, numa torrente descontrolada e instantânea de fórmulas e citações.

¹⁰ Palavras que representam um grande conjunto de frases, membros de frase ou pequenas citações que são usadas e profundamente mecanizadas com o objectivo de serem utilizadas sobre contextos harmónicos semelhantes, também chamadas de *fórmulas*.

Contudo, o próprio Boulez aceita a possibilidade de uma verdadeira expressão baseada na improvisação em algumas linguagens onde há um sistema preciso de regras perfeitamente enraizadas e dominadas pelos músicos. Acredita que nestes casos é possível a abertura à invenção espontânea baseada no gesto. O autor afirma que em algumas culturas da Índia e do Bali, o improvisador apoiado no total conhecimento das regras e da codificação do gesto, pode gerar uma resposta espontânea no preciso momento da performance. Boulez considera que este tipo de improvisação é uma prática sobre um modelo. Assim acontecia na Europa oitocentista com as conhecidas improvisações de *Fantasias* e *Cadenzas* pelos mestres compositores, práticas baseadas numa linguagem bem codificada. Segundo o autor, o problema não é não existirem artistas capazes de dominar e manipular a linguagem ao ponto de criar invenção espontânea. O problema começa quando se parte para a massificação da prática que pertence ao “verdadeiro virtuoso”, como afirma o autor:

“But the more it went on, the more people tended to do without language, and lapse into sentimental clichés. More and more, standardised images resulting from spontaneous reactions fell outside the scope of any language and so there was an abandoning of form and of the idea of ‘arch’...” (Boulez, 1976, p.114)

Esta é uma situação possível na improvisação, qualquer instrumentista pode tentar improvisar sem ter as competências de improvisação devidamente desenvolvidas. É-nos difícil especular acerca do contexto sob o qual Boulez e Deliège desenvolveram as suas conversas e ainda mais difícil a que tipo de improvisações se referem estas críticas. Contudo e quaisquer que tenham sido os improvisadores intervenientes nestas sessões, não invalida que todos os improvisadores sofram da mesma falta de linguagem e caiam no sentimentalismo dos clichés. Improvisar não implica abandonar a procura do equilíbrio formal.

Por outro lado, Boulez sugere que há uma incapacidade do instrumentista em antever os próximos eventos: *“it is impossible to see ahead and things are left until the last moment, so that improvisation becomes more and more instantaneous”* (1976, p.115). Podemos contrapor com a possibilidade de na improvisação conseguirmos prever o consequente de uma frase bem elaborada dentro das normas que define um antecedente, ou ainda na possibilidade de antecipação da

sequência dos eventos se houver um plano formal pré-estabelecido. Mas, parece-a crítica de Boulez é direcionada à improvisação fora dos idiomas, onde os instrumentistas tendem a usar uma linguagem sem regras, sem sintaxe e gramática que lhes assegurem o controlo de onde começar, como continuar e prever o resultado final. Na sua opinião, resta aos improvisadores contemporâneos a elaboração do “momento”, que leva a um descontrolo da memória, que é incapaz de relembrar o material que foi apresentado no passado recente da improvisação.

“In our time – as a consequence of Romanticism – there is no set course of any description; there is merely elaboration of and for the moment, because the memory is put out of action by material that is usually too rich or too complex, or simply the reference goes too far back in time, and the memory cannot recall in detail the material that has gone.” (Boulez, 1976, p.115)

Embora Boulez se revele bastante crítico em relação à validade da improvisação como forma de criação musical, mostrou em certas fases da sua composição um certo interesse por esta prática, interesse manifestado no desenvolvimento de algumas obras abertas onde deixa ao interprete alguma liberdade nas decisões formais (*Terceira Sonata para Piano*, 1957-58; *Improvisation I sur Mallarmé: "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui"*, 1957).

Apesar de uma hipotética relação polémica com a improvisação, Boulez acaba por observar alguns constrangimentos chave no desenvolvimento da improvisação, entre os quais, uma previsibilidade exagerada e o descontrolo formal. Antes de terminar a sua reflexão, Boulez descreve uma experiência sua num concerto de música improvisada onde relata o comportamento recorrente da música improvisada, a que chama de *“a sequence of negations”*. Segundo o compositor, um evento B surge como o evitar de A e, por conseguinte, C será também uma negação de B. Este processo de sucessão pela negação é oposto ao da composição que, segundo o autor, tenta combinar e equilibrar estes elementos de uma forma demasiadamente complexa para ser gerada pelas limitações da memória dos improvisadores. Aceitando que a nossa mente é incapaz de misturar certos elementos no tempo e no espaço da improvisação, o seu resultado musical não será nem de ordem estética nem de nenhum processo

controlado. Como consequência Boulez considera que o resultado da improvisação apenas poderá ser fruto de uma memória inadequada.

Quanto à questão da capacidade de misturar elementos, constata-se através da audição de grandes improvisadores que estas técnicas são desenvolvidas em improvisações ao vivo e que estas podem ser preparadas previamente e exploradas deliberadamente na sala de ensaio ou sala de aula. As críticas severas de Pierre Boulez às práticas da improvisação podem encontrar alguma resistência no seio dos seus adeptos, mas nada oblitera a pertinência dos seus comentários, que revelam situações, constrangimentos e processos recorrentes na improvisação que devem ser desenvolvidos pela prática sistemática de soluções de improvisação. Depreende-se, sobretudo, uma necessidade de controlar os processos de decisão e otimizar a disponibilidade da memória que permitirá mais e melhores resultados. A relação entre memória e a percepção da forma é um aspecto levantado por outros autores, como Bob Snyder sublinha:

"This lack of memorability also tend to emphasise the qualities of individual acoustical events, rather than their relationship to each other as parts of larger patterns." (Snyder, 2000, p.66)

Se a falta de memória deriva do foco da concentração sobre o evento, necessitamos então de transferir o foco da nossa atenção para a relação entre os eventos e assim controlarmos o desenho geral da improvisação, definindo melhor as características da sua forma. Boulez não nos diz que isso é impossível, diz-nos apenas que presenciou comportamentos recorrentes na improvisação. Será que podemos potenciar o alcance da memória? Voltaremos a esta questão mais tarde.

No seu trabalho intitulado *"Schoenberg and the New Music"*, Carl Dahlhaus (1987) aborda várias questões musicais sob o ponto de vista do conceito da modernidade em confronto com a tradição. Dentro destes assuntos, explora e questiona o conceito tradicional de *"obra de arte"* e de *"obra musical"* sob o panorama da *"música nova"* e de conceitos do pós-guerra de vanguarda, das novas linguagens do atonalismo e da dissonância. Explora ainda, as novas realidades do conceito de *"forma"* sob a influência das novas estruturas das *"obras abertas"* e do papel da música improvisada da segunda metade do século

XX. Entre algumas razões para a mudança do paradigma da arte e da música em particular, Dahlhaus descreve a tendência crescente do papel do “acto de fazer música” em detrimento do objecto da composição e do vassalismo da notação. Compositores e instrumentistas, cansados da disciplina do serialismo e da prisão da prescrição detalhada de todas as acções musicais, encontram um escape nas ideologias da espontaneidade, da liberdade e do aleatório, que relança as sementes da actividade artística. Baseado nos conceitos de Herder, Dahlhaus sugere que a música tem características que convidam o ouvinte a uma experiência de um processo:

“...a distinction between arts ‘that supply works’ and arts ‘whose effect depends on energy’, considering music to be one of the ‘energetic’ arts, for in essence it was an activity (energia) and not a work (ergon).” (Dahlhaus, 1987, p.212)

O facto de a experiência musical estar dependente de um processo que se desenvolve no tempo, abre-nos uma dupla perspectiva assente na concepção do compositor ou na percepção do ouvinte. Estes dois sujeitos formam uma relação tese/antítese, onde o primeiro tende a atribuir mais importância ao processo da génese musical e, o segundo, tende a centrar a sua análise no produto final. Neste sentido, o autor sugere que a poética das formas variáveis só existe para o compositor, pois sendo o resultado o foco do ouvinte, a percepção de uma forma aberta só se coloca se houver lugar a mais do que uma performance onde possa estabelecer relações entre as diversas decisões do performer.

“To do justice to a work of art, which the composer declines to do, is a matter for the listener.” (Dahlhaus, 1987, p.219)

Sobre o conceito estético de *obra musical*, Dahlhaus diz-nos que podemos ser levados a aceitar que a improvisação é uma prática oposta à composição, devido ao facto de à noção de “obras compostas” estar subjacente uma categoria de “erosão e fora de moda” (1987, p.223). No entanto, a improvisação pode ter tido uma adesão excessiva e quase utópica por parte de muitos artistas, sem estarem conscientes das suas vicissitudes, caracterizadas pelos constrangimentos do momento. Justapondo *Composição e Improvisação*, o autor indica que uma das características principais da composição é a propriedade formal, onde todas as

partes de uma composição são devidamente pensadas e desenhadas para coexistirem num todo equilibrado. Para o autor, sem uma determinada parte, a obra de arte não é a mesma. Por esta razão, podemos também dizer que a pior crítica que se poderá fazer a uma composição, será caracterizá-la como uma sucessão de efeitos contrastantes sem consequência nem relação entre si (pensamento paralelo ao citado por Boulez). Por outro lado, o autor afirma que a improvisação se apoia no momento musical individual onde é dada primazia à corrente criativa.

“Whereas in a composition the parts of the process are supposed to be retained in outline in the mind so that they can coalesce into the image of a musical form – into an image in which non synchronicity turns into paradoxical synchronicity and succession into simultaneity – in an improvisation only the here and now, the direct impression, is of decisive importance, and non-retrospective perception which is absorbed in the momentary would not be out of place, though it would signify a reduction.” (Dahlhaus, 1987, p.223)

Devido aos constrangimentos do momento, a improvisação é apenas uma sucessão de eventos onde a relação do material musical não é sequenciada em equilíbrio e concordância devido à impossibilidade de uma acção retrospectiva, ao contrário da composição, onde o criador trabalha sob a possibilidade de voltar aos eventos musicais anteriores e manipular as suas relações com todos os outros. Assim como Boulez, Carl Dahlhaus coloca a tónica do seu argumento sobre o factor *tempo* e o facto do improvisador não poder avaliar devidamente o que vai executando no seu instrumento e manipular o seu conteúdo e, consequentemente, o resultado final. Se na composição podemos manipular aquilo que vamos escrevendo até estarmos satisfeitos com o resultado, a performance da improvisação está presa ao momento da decisão e à solução executada. Podemos apenas combinar a próxima solução com o passado. Segundo Dahlhaus, a composição é por excelência um processo objectivo, enquanto que o acto improvisativo é mera execução (1987, p.223). Carl Dahlhaus conclui que a principal consequência protagonizada pelas características da improvisação é o abandono do controlo formal numa cadeia de episódios não relacionados. O autor reconhece o constrangimento maior da improvisação quando afirma que a *“Improvisation is tied to moment which it attempts to do*

justice” (Dahlhaus, 1987, p.224), e por isso, sofre das incapacidades da memória e consequente negação da coerência. O resultado é aquilo a que chama a fraqueza típica da *“Forma Momento”*¹¹. As razões para esta crítica advêm do seu carácter não-retrospectivo e, por vezes, redutor:

“In improvisation, on the other hand, the emphasis falls on the individual musical moment without the disregard for the aesthetic postulate of the primacy of the whole constituting a flaw. The detail does not so much refer to the musical context – the earlier one from which it came and the later one towards which it strives – as attempt to do justice to the situations that form the basis of improvisation and unmeasurable fluctuations to which they are subject. Thus psychological criteria are sometimes more valid than aesthetic ones, which derive from thinking about compositions and how they are perceived.” (Dahlhaus, 1987, p.223)

A reflexão de Dahlhaus sobre a dicotomia composição/improvisação é retomada sob a alçada das razões pelas quais houve uma procura pela improvisação na segunda metade do século XX. Segundo o autor, há uma primeira razão que se relaciona com o desenvolvimento das técnicas da composição serial, em especial à prática de uma música que é totalmente gerada por um único princípio e onde o espaço para a interpretação, o espaço do performer, encolhia cada vez mais. Em segundo lugar, a existência de uma música seriamente alicerçada na improvisação que crescia desde o início do século XX e que conquistava cada vez mais adeptos: o Jazz. Finalmente, uma última razão do fôro mais filosófico e etéreo: *“improvisation is the expression of, and a means of achieving, an emancipation of consciousness and of feeling.”* (Dahlhaus, 1987, p.265), conceitos tão procurados na época. Não esquecendo, ainda, o movimento Dada e os seus princípios anti-arte que tiveram alguma influência na erosão do conceito da *“obra de arte musical”*.

O estado de fé em que comumente a improvisação representa a criação por excelência, baseada em critérios de espontaneidade, singularidade e irrepetibilidade, é alvo de fácil desconstrução para Dahlhaus, na medida em que,

¹¹ A forma momento é aqui apresentada como uma consequência da música não-composta, da música improvisada e da música programática, definida por Stockhausen como *“a concatenation of moments which exhaust themselves in themselves.”* (Dahlhaus, 1987, p.223). O resultado obtido será, por isso e sempre, espontâneo e não reflectido, como uma resposta do momento não estruturada e em eminente desequilíbrio com o todo. Esta problemática será desenvolvida mais tarde no sub-capítulo sobre “Forma”.

tendo como base o jazz, poder-se-á constatar que esta prática assenta na aplicação inequívoca de formulas, padrões e outras frases pré-concebidas. Por conseguinte, a criação musical alicerçada na colagem programada de eventos raramente pode conduzir à criação da forma e da estrutura. E se é apenas uma repetição de frases e motivos, então não é mais improvisação, perdendo-se o sentido de singularidade, irrepetibilidade e espontaneidade. Mas para Dahlhaus há uma razão mais básica para o uso destes artifícios, que se pode comparar com o discurso verbal e com as armadilhas do discurso directo:

“Whether the expectations which attached to improvisation and aleatoric technique, expectations which revolved around emphatic ideas of spontaneity, newness and revolutionary content, were real or imaginary is difficult to decide at present. It is true of music, as of politics, that the present conceals itself to the same extent as it presses itself on our attention. The significance of what is happening at the moment may be grasped directly in an emotional way, but the forging of concepts which are not to be mere slogans in party strife presupposes distance. It is difficult to speak of the present without becoming incoherent.” (Dahlhaus, 1987, p.267)

Neste excerto, podemos sublinhar um dos constrangimentos maiores na improvisação, que consiste na tomada de decisão e no facto de, qualquer que seja a qualidade da solução escolhida, somos sempre obrigados a viver com ela.

Dahlhaus desenvolve ainda uma reflexão de uma relação não menos importante, entre composição e performance. Esta relação deriva de uma tendência progressiva de racionalização da música ao longo da sua história. Se no início o compositor apenas notava as *alturas* e as *durações*, deixando um espaço determinante ao performer e à interpretação, em alguma da música contemporânea tende-se para a determinação e para a exactidão, onde todos os aspectos da música são minuciosamente determinados pelo compositor. No entanto, Dahlhaus reconhece que a evolução do *concerto* dos nossos dias, como uma forma de espectáculo moderno, tem vindo a dar cada vez mais relevo à execução da obra e menos à obra propriamente dita. A dependência entre composição e performance, entre uma ideia escrita e a sua execução, parecia ter os dias contados com os avanços da tecnologia e os progressos da música

electrónica. Contudo, o que o desenvolvimento da música contemporânea nos tem mostrado é, simplesmente, o contrário: composição e performance estão cada vez mais unidas num processo conjunto que só contribui para uma música mais abrangente e rica de processos. A sugestão final de Carl Dahlhaus é que também a improvisação pode participar neste jogo da criação. Para tal, sugere que a combinação entre composição e improvisação poderá oferecer um meio privilegiado para a criação, se a improvisação se livrar dos modelos primitivos que não contribuem para a construção do equilíbrio formal. A sua proposta assenta não na substituição da composição pela improvisação, mas de um compromisso entre estas duas formas de criação.

Boulez e Dahlhaus apontam o descontrolo da forma como a maior das deficiências da improvisação. Estes dois pensadores parecem estar de acordo quando reivindicam o estatuto de “verdadeira arte” para uma actividade que só pode ser atingida por um processo de solidificação da música que passa pelo punho do compositor e pela notação da música, negando a outras práticas o desígnio da invenção. As razões apresentadas derivam do desequilíbrio formado entre os eventos musicais improvisados, que pela impossibilidade da memória e pelos constrangimentos do tempo, conduzem a um resultado episódico incoerente da performance improvisada. Mas perante a qualidade crescente das várias linguagens da improvisação (e não apenas da prática do jazz), temos vindo a reconhecer uma evolução das práticas de improvisação livre, tanto na Europa como nos Estados Unidos da América. A inclusão de disciplinas que abordam a improvisação nos conservatórios e no ensino superior, tem introduzido estas questões e obtido resultados que indicam a possibilidade de transposição destes constrangimentos. Perante todos os desenvolvimentos do Ensino Musical, da Psicologia da Música e das linguagens da improvisação actual, subsiste uma questão por responder:

Até que ponto somos detentores do controlo da forma e da memória?

Numa primeira abordagem, podemos afirmar que a forma gerada pela improvisação, assim como em qualquer outro sistema criativo, não tem que corresponder a uma ambição idêntica à da composição. A forma que resulta de

uma improvisação é uma forma espontaneamente aberta, é aquela que acontece e que, provavelmente, não volta a acontecer de novo. É a forma pela forma, sem imposição de estruturas e previsões abstractas, como diz Jorge Luís Borges:

“A operação artística é um processo de invenção e produção” cujo intento único é o de “formar por formar, formar perseguindo unicamente a forma per se.” (Borges, in Couto, 2001, p.341)

É evidente que a frase de Borges pode ser aplicada a qualquer actividade criativa, mas ligada à improvisação, sublinha o carácter que muitos improvisadores assumem para a sua música, como uma despreocupação de qualquer ordem formal e sem necessidade de explicações, aquilo a que Dereck Bailey chama de *“formless”* (1992, p.111).

Contudo, e apesar da legitimidade de alguns improvisadores abdicarem de uma pré-concepção estrutural, parece ser clara a existência de debilidades para o alcance do controlo formal na improvisação. Se para uns este assunto pode não ser importante, não invalida que outros queiram levar os limites das suas capacidades para um patamar onde o equilíbrio formal da improvisação seja uma possibilidade real. Isto leva-nos a colocar a seguinte questão:

Será que podemos desenvolver as capacidades da memória e controlar totalmente o processo criativo em tempo real?

Este é um ponto fundamental deste trabalho, que reflete a existência de um problema perante o qual não chega assumir os seus efeitos limitativos, mas sim conhecê-los e, se possível, transpô-los.

A partir dos conceitos desenvolvidos por Boulez e Dahlhaus, parece-nos clara a importância de investigar sobre as matérias ligadas à *memória*, à *forma* e aos *processos de decisão* musical, que se propõe aprofundar mais tarde nesta investigação, acreditando que do seu conhecimento surjam novas explicações sobre o fenómeno da improvisação.

1.4 A Obra Aberta

Como introduzido em Dahlhaus, à entrada da segunda metade do século XX, o conceito musical de *obra de arte* apresenta-se fragilizado devido à erosão dos tempos, à evolução da composição e ao declínio do tonalismo, ao desenvolvimento do serialismo e à tendência do encolhimento do espaço de interpretação e de criatividade do interprete, entre outras razões. A adesão à improvisação assume um papel de vanguarda importante na prática da música contemporânea. O conceito lançado por Umberto Eco na mesma altura, tem uma relevância maior no contexto do aleatório e da indeterminação, mas convida o artista moderno à abertura do processo criativo e interpretativo, características a que o improvisador não é alheio. Este convite torna-se intemporal, pelo que a inclusão deste assunto nesta tese se torna natural e incontornável, dada a importância conceptual das formas abertas nas performances de hoje.

A contribuição de Umberto Eco para a reformulação de uma poética sobre a abertura da obra de arte é determinante no desenvolvimento e na compreensão sobre os fenómenos emergentes da produção artística do século XX e permanece como uma reflexão actual dos problemas da arte nos nossos dias. Eco propõe desde os seus primeiros ensaios uma reorganização dos conceitos de comunicação, de informação, de abertura e alienação, entre outros, no sentido de encontrar, para além dos conteúdos, uma nova visão das estruturas comunicativas. O próprio autor assume que o estudo deste tema se tornou uma inevitabilidade pois a sua discussão manifestou-se imperiosamente de um ambiente cultural sensível e problemático, tornando-se num importante momento histórico. De facto, o problema da comunicação não é novo, mas foi induzido a partir de um contexto artístico de incerteza e transformação, assim como, espelha o aparecimento de novos conceitos semiológicos e de novas teorias da comunicação. Será curioso registar que alguns anos antes e vindo de outro continente, Haroldo de Campos tenha escrito um pequeno artigo com o título “A Obra de Arte Aberta”, como resposta a uma entrevista entre Pierre Boulez e Décio Pignatari onde o então jovem compositor francês declarara o seu interesse por estruturas plurívocas e mais aptas para exprimirem a arte contemporânea em desfavor da obra clássica “perfeita” e “fechada”. Umberto Eco lembra ainda a visão tão importante de autores como Lévi-Strauss, Valéry, Roland Barthes e

Brecht, como contributos fundamentais para a problemática e assume uma dívida inequívoca que contraiu com a teoria da formatividade de Luigi Pareyson e o conceito de interpretação, sem o qual não teria chegado ao seu conceito de Obra Aberta.

O modelo que Eco nos oferece extravasa o clássico conjunto de obras que representam uma ideia. O que interessa nele, é sim o conjunto de relações de fruição entre as obras e os seus receptores. O modelo de obra aberta não se baseia na estrutura da relação objectiva convencional entre obra e compositor, mas numa estrutura de uma relação frutiva, onde o ouvinte assiste ao processo e à formação da obra de arte. Esta relação é despoletada pela abertura das possibilidades frutivas da obra aberta. Na introdução redigida por Giovanni Cutolo na edição brasileira de Eco, o foco da obra aberta assenta em características específicas:

“...não a obra evento, mas as características do campo de probabilidades que a compreende.” (Cutolo, in Eco, 1976, p.10)

Introduzido o conceito de probabilidade, tão importante e significativo nas poéticas do século XX, lembremo-nos como o próprio Umberto Eco reflete:

“A noção de ‘possibilidade’ é uma noção filosófica que reflete toda uma tendência da ciência contemporânea, o abandono de uma visão estática e silogística da ordem, a abertura para uma plasticidade de decisões pessoais e para uma situacionalidade e historicidade dos valores.” (Eco, 1976, p.56)

É o charme da ambiguidade, onde o poder da ordem tradicional é abandonado. É o convite à escolha e à plasticidade das decisões, uma possibilidade. A mensagem da obra de arte é fundamentalmente ambígua, fornecendo para cada obra uma pluralidade de interpretações e de significados. Por esta razão, os artistas contemporâneos exploram os limites dos ideais de informalidade, casualidade, indeterminação e desordem. Levanta-se então a dialéctica entre *Forma* e *Abertura*, e a consequente necessidade de definir as características básicas do conceito de “obra”, antes de avançarmos para a definição de forma e abertura. Como o próprio autor sugere:

“Entende-se por “obra” um objecto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas.” (Eco, 1976, p.23)

O conceito de obra em Eco é ligeiramente diferente da ideia tradicional de arte, onde a obra é fundada no acto da sua criação e não no acto da sua recepção. Na verdade, Umberto Eco começa por reflectir que, na perspectiva do ouvinte, todas as obras são abertas pois todas permitem várias leituras, que variam não só entre sujeitos, como podem fornecer interpretações ao mesmo indivíduo dependendo do momento da sua experiência. Mesmo a audição de uma mesma versão gravada de uma mesma obra pode produzir múltiplas leituras. Portanto, todas as obras são obras abertas. Contudo, o autor reconhece que há organizações que permitem a transformação interna da obra e, conseqüentemente, que podem proporcionar uma versão diferente da mesma obra a cada nova performance, sem que esta perca as suas propriedades características. Estas obras são chamadas por Eco de *“Obras em Movimento”*. A obra em movimento encerra na sua estrutura uma forma não-fixa que permite a recombinação dos seus elementos e dos seus constituintes. Tendo um objecto livre e sem definição estável, o compositor passa a ser um instigador da apreensão estética, onde a criação se foca numa intenção da escuta e no convite a uma participação activa (Rivest, 2003).

Da leitura progressiva da Obra Aberta vamos rapidamente percebendo que a sua problemática é centrada no espectador, no fruidor (e coincidente com uma das possibilidades abordadas por Dahlhaus: a perspectiva do ouvinte). Interessa a Eco abordar com minúcia a infinitude das leituras do fruidor, e o elevado envolvimento na vivência de um maior número possível de experiências estéticas. Sendo o fruidor o actor principal desta história, compete ao compositor a organização de uma obra que potencie experiências estéticas diferentes:

“O autor oferece , em suma, ao fruidor uma obra a acabar: não sabe exactamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a sua obra, não outra, e que ao terminar o dialogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a sua forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia

proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento.” (Eco, 1976, p.62)

Este ensaio, embora alicerçado em interesses poéticos, propõe e experimenta diversas aplicações a diferentes campos artísticos e outros campos que não o da arte. Mas é na música que Eco encontra o estímulo que despoleta a poética da obra em movimento. Fortemente influenciado na produção musical contemporânea, exalta as obras *Klavierstück XI* de Stockhausen; a *Sequenza para flauta* de Luciano Berio; *Trocas* de Henry Pousseur; e a *Terceira Sonata para Piano* de Pierre Boulez, como modelos de Obras em Movimento¹². Eco mostra ao mundo este conjunto de obras que cristalizam o conceito de *abertura* e de *movimento* como um convite à escolha, um campo de possibilidades e, sobretudo, obras que oferecem um conjunto de relações de fruição.

Podemos facilmente questionar se as obras em movimento são verdadeiras obras de arte, assim como podemos questionar a aplicabilidade do modelo de movimento: segundo Johanne Rivest (2003), numa obra em movimento, o ouvinte poderá ou não render-se à modalidade da obra proposta, apenas se tiver a possibilidade de comparar o resultado com outra execução da obra. Na maioria dos casos, a mobilidade da obra em movimento é inaudível pois ela manifesta-se ao nível do intérprete. Este pormenor não é abordado por Eco que, de alguma forma, negligencia o estatuto do ouvinte comum, como espectador pontual, que provavelmente não ouvirá a mesma obra uma segunda vez. No entanto, Carl Dahlhaus é muito claro em relação às debilidades do conceito da obra em movimento:

“What is a variable form on paper is fixed in performance; and, insofar as form is a category that refers to the perceivable result and not to the method, ‘open form’ is not ‘open’.” (Dahlhaus, 1987, p.262)

Portanto, as obras em movimento necessitam de mais do que uma escuta de realizações diferentes para que o factor de abertura seja apreendido. Caso contrário, é apenas um conceito hermético entre o compositor e a sua obra.

¹² Na segunda parte desta tese apresentam-se duas performances de uma obra aberta de Jorge Peixinho (1976), *“Solo”*, onde se fornece a possibilidade da confrontação de duas versões de uma mesma obra em movimento, com a introdução de uma análise comparativa dos resultados.

Embora Umberto Eco não desenvolva os aspectos poéticos da *Obra Aberta* e da *Obra em Movimento* sob a actividade da improvisação, encoraja-nos a reflectir sobre o potencial desta relação e a levantar algumas questões, dentre as quais:

Será a Improvisação uma forma aberta por excelência?

Para serem consideradas uma obra aberta, as obras improvisadas deveriam cumprir os requisitos característicos de uma obra aberta. Vejamos então:

Permitem uma infinidade de leituras?

Qualquer obra de arte é aberta pois permite uma infinidade de leituras, acção eminentemente centrada no fruidor. A improvisação garante também a intervenção livre e criativa do intérprete (uma abertura para uma plasticidade de decisões), oferecendo, por isso, uma obra por acabar, com um certo grau de imprevisibilidade e assumindo-se naturalmente como uma verdadeira *obra em movimento*. Não sabemos nunca o resultado final de uma improvisação, ou quanto muito podemos saber o caminho projectado ou o seu plano inicial. Mesmo nas improvisações fortemente apoiadas num referente, como no jazz, o produto final não só está por lapidar, como permite uma grande variedade no percurso do discurso, oferecendo uma imprevisibilidade formal. Proporciona ainda ao fruidor a experiência única de assistir a todo o processo, potenciando também um número maior de interpretações ao performer e, conseqüentemente, de novas experiências.

Se reciclarmos alguns dos conceitos abordados nas definições de improvisação, assim como nos pressupostos abordados por Dahlhaus de *espontaneidade, singularidade e irrepetibilidade*, podemos encontrar na improvisação um palco ideal onde estas características são naturalmente desenvolvidas, e por isso, proporcionando sempre novos resultados e novas leituras. Desta forma, a improvisação assume-se uma vez mais na categoria das obras em movimento.

Por outro lado, não devemos ignorar que o improvisador se coloca numa posição de acumulação entre a geração da ideia (criação), a execução da ideia (interpretação), e também a de contemplador em tempo real (fruição). As suas

respostas emocionais ao desenrolar dos acontecimentos (feedback) influenciam o caminho e o futuro da improvisação, vestindo em simultâneo o fato de criador, de intérprete e de fruidor activo. Estas três entidades – compositor, intérprete e fruidor - estão geralmente separadas, mas o improvisador é levado a envolver-se com todas elas, o que nos faz acreditar que a improvisação é um representante natural de uma verdadeira *prática em movimento*.

1.5 Improvisação, Interpretação e Performance

“Às vezes, aquilo que um intérprete consegue fazer na improvisação livre provoca sonoridades muito mais ricas do que aquelas que se podem escrever.”

(Gubaidulina, 2011, p.5)

O conceito de obra aberta explora a poética da obra de arte sob a possibilidade de uma infinidade de leituras centradas na subjectividade do fruidor. Partimos do pressuposto que todas as obras de arte são abertas, pois permitem tantas leituras quantos os fruidores. Mas, como vimos, há obras mais abertas do que outras pois algumas podem apresentar múltiplas versões de si mesmo – as obras em movimento. Podemos então dizer que estas obras não se diferenciam das outras pelo seu estatuto de serem fechadas ou abertas, mas sim pelo seu grau de abertura.

Da mesma forma, podemos analisar a performance musical segundo o ponto de vista tradicional onde a performance clássica e a performance improvisada constituem duas práticas distintas. No entendimento tradicional, a performance clássica é uma prática fechada baseada numa ideia cristalizada de uma partitura, enquanto a improvisação (no Jazz, por exemplo) é uma prática aberta baseada na espontaneidade (Alperson, 1984). Esta é uma abordagem incerta e ultrapassada que Gould e Keaton (2000) tentam contrapor através do argumento que, nem a improvisação é sinónimo de espontaneidade, nem a performance tradicional se priva da acção da improvisação. Começando pelo preconceito de associar

improvisação a uma música criada sem planificação nem preparação, os autores sublinham que, desde sempre, improvisadores que se fizeram notar na história pelas suas improvisações fenomenais, desenvolviam sólidas competências no domínio da composição e da improvisação. Essas competências englobam um conjunto de conceitos que pela sua mecanização representam a própria planificação do improviso. Nos períodos do Barroco e Clássico a performance de improvisações eram parte integrante dos concertos e das actuações musicais. Um exemplo desta relação está patente nos contornos sobre a criação de uma das mais notáveis obras de Johann Sebastian Bach, quando o compositor foi desafiado por Friederich Grobe durante a sua visita ao monarca que lhe pediu para improvisar sobre um tema que ele tinha providenciado. O compositor demonstrou, através de uma performance fenomenal e ainda hoje lembrada, que a separação que divide improvisação e composição é uma linha bem ténue (Gould e Keaton, 2000). A partir deste desafio, Bach escreveu mais tarde e sobre o mesmo tema aquilo que é hoje conhecido como a *Oferenda Musical*. O compositor representa não só a sua mestria de pena em punho, mas também o desenvolvimento standard do músico daqueles tempos: a improvisação fazia parte do treino e da performance musical (ao contrario da tendência do músico contemporâneo ser um especialista). Gould e Keaton (2000) fazem referência ao facto de os músicos da idade média raramente trabalharem sobre uma partitura e dos instrumentistas/compositores dos séculos posteriores dominarem as lides da improvisação. Segundo os autores, o desaparecimento desta prática pode dever-se a circunstâncias de diferentes origens. A partir do século XIX e do início do século XX o repertório musical do instrumentista expande-se para 300 anos de música com linguagens e práticas específicas, que complicam a sua responsabilidade no domínio dos idiomas. Por outro lado, assistimos a uma impaciência do compositor moderno que pretende levar a sua ideia musical ao pormenor, tentando determinar todos os parâmetros musicais através de uma partitura precisa. Por último, somos encorajados a apontar o dedo ao ensino tradicional da música que pela sua urgência em formar instrumentistas afunila o seu currículo esquecendo-se do valor e da importância da improvisação.

Voltando ao aspecto da espontaneidade, podemos dizer que embora algumas improvisações sejam desenvolvidas de forma espontânea, isto não implica que todas as improvisações o sejam. Crê-se que a maioria das improvisações são desenvolvidas sobre um plano, isto é, um esquema que representa o projecto da sua performance. Este plano existe mesmo que não haja um registo notado, ou que esteja apenas presente na memória do performer:

“Even a musically illiterate performer refers to a score, that is, to a model that identifies the work she or he is actualizing.” (Gould e Keaton, 2000, p.147)

Por outro lado, a performance clássica tem vindo a ser classificada como um meio de acesso a uma obra musical escrita por uma terceira pessoa, o compositor. Ao instrumentista resta-lhe a possibilidade de uma interpretação que deve manter-se fiel à ideia, tal qual foi notada pelo compositor. Os autores desmistificam este conceito, obviamente, apoiando-se no facto da impossibilidade de se repetir duas performances, assim como, na influência do meio, dos parceiros instrumentistas e da própria alteração da disposição do performer.

“...each time one plays a piece or even a phrase, the different nuances can create aesthetically different effects.” (Gould e Keaton, 2000, p.145)

Partindo deste pressuposto, qualquer performance nutre da característica da irrepetibilidade, mas há performances que se evidenciam pelos seus traços de imprevisibilidade e de novidade. Mesmo nas performances que se referem a uma partitura escrita, o intérprete tem de escolher um caminho de relações tímbricas, dinâmicas, de articulações e de decisões do momento para dar mais valor a uma ou outra nota.

“For every performance requires the player to improvise...A player will respond to a variety of elements in performance...and will vary (often considerably) from performance to performance, even when the piece is played by the same musician.” (Gould e Keaton, 2000, p.145)

Esta afirmação vai ao encontro da sugestão de Bob Snyder que afirma:

“In other words, every performance, even of notated music, is to some extent an improvisation at the nuance level.” (Snyder, 2000, p.89)

Desta forma, sentimo-nos encorajados a admitir que espontaneidade e planeamento são características de qualquer performance que envolvem, a diferentes níveis, o recurso à improvisação. Gould e Keaton (2000) exploram um outro conflito tradicional de conceitos entre espontaneidade e fluência. Os autores observam a teoria de Garry Hagberg que considera a performance musical uma acção construída num modelo dualístico concebido na elocução linguística, isto é, acredita que o performer executa uma intenção musical preconcebida, afastando a ideia de criação espontânea. Porém, Gould e Keaton discordam deste modelo argumentando que a diferença entre a performance clássica e a performance do jazz reside justamente na gradação do material pré-existente e não no tipo de espontaneidade da performance. Isto significa que na improvisação do jazz, o improvisador está interessado na fluência de um discurso idiomático através de um material familiar e menos interessado na geração de material novo. A novidade revela-se na fluência e não na espontaneidade. O paralelismo com o discurso linguístico é possível assumindo que todos usamos as mesmas palavras, mas aquilo que diferencia os nossos discursos reside na combinação e na fluência desse material. Porém, nem toda a improvisação assenta no modelo usado no jazz e em outras improvisações idiomáticas. Isto pode levar-nos a questionar se o grau de improvisação pode variar consoante o material que usamos e o modelo adoptado. E até um certo ponto, poderemos reflectir sobre onde começa a improvisação? Qual é o seu ponto de ebulição?

Partindo do pressuposto que a Interpretação tem um espaço de inegável criatividade, e valorizando a convicção de muitos performers, que consideram que qualquer performance envolve improvisação, poderemos afirmar que a produção musical de todos os aspectos que não estão notados numa partitura, são improvisados?

Observemos o pensamento de Kratus:

“Creative performance occurs when performers make personal decisions about how a piece should be played. To some extent, every performer is being creative when he or she decides how fast allegro is or how forte should be. Creative performance is similar to the process of composition in that a creative performer thinks of options and then selects the one that sounds most appropriate.” (Kratus, 1990, p.36)

Aceitando esta proposta, poderíamos então afirmar que a interpretação se inscreve nos primeiros graus do processo de criação durante a performance. Se não estivermos de acordo com a proposta, o problema torna-se ainda maior, na medida em que, encontrar a fronteira entre Interpretação e Improvisação se torna uma tarefa muito difícil. De qualquer forma, parece-nos claro que a interpretação de um texto se apoia nos aspectos que não estão notados (partindo do princípio que todos os outros aspectos são executados fielmente). Estes aspectos abertos são geralmente tratados ao nível do detalhe, ligados às gradações de dinâmica, de articulação, da flutuação do tempo e do carácter, entre outros. Mas não ao nível da *altura* e do *ritmo*. Arriscamos a afirmar que com a possibilidade de escolha ao nível da altura e do ritmo entramos num patamar de maior liberdade e de maior responsabilidade perante o material e, por isso, de maior improvisação.

À luz do ponto de vista convencional, há uma necessidade de redefinir improvisação, pois esta assenta numa lógica independente dos conceitos de espontaneidade e aleatoriedade, mesmo sabendo que muitas das performances improvisadas exploram amplamente esses conceitos. Por estas razões, propõe-se explorar de seguida a importância dos conceitos ligados à experimentação e a sua relação com a improvisação.

1.6 Improvisação e Experimentação

Na viragem do século XIX para o século XX o sistema musical até então desenvolvido entra numa fase de desagregação. O sistema tonal abre novas portas de expressão que se precipitam pela cultura ocidental para outras organizações. Mas é no período consequente à segunda grande guerra, que os artistas procuram abertamente novas bases criativas, quer pela rejeição das estéticas anteriores, quer pela procura de novos modelos sistemáticos que incorporem a expressão subjectiva. Compositores e performers tentam encontrar soluções para esta ambição emergente introduzindo elementos de mobilidade, de experimentação, de colagem e de permutação de secções, opondo a performance tradicional com elementos de Indeterminação e Aleatoriedade (Rivest, 2003).

Segundo este autor, algumas correntes pretendem devolver à escrita musical a importância que esta tinha no período pós-renascentista, onde a notação tinha mais um papel de orientação aberta, do que de determinação e obrigação. Pondo em questão o papel e a preponderância da notação musical, os compositores procuram novas estruturas que incluam zonas de liberdade para o intérprete fazendo deste um colaborador do compositor e não um simples e mero intérprete que se limita a seguir as instruções de uma partitura (Globokar, 1970). Fortemente influenciados pelas novas práticas teatrais do conceito de *Happening*, os artistas exploram e reivindicam a exploração de aspectos ligados à Indeterminação, como o risco e a casualidade entre elementos. Neste novo paradigma, o performer não pode escapar à demanda de improvisar (Gould e Keaton, 2000). Podemos mesmo dizer que a improvisação tem um papel central no desenvolvimento deste novo mundo musical, assumindo um mecanismo onnipresente em qualquer das novas situações conceptuais de: Indeterminação, Aleatório, Experimentação, Happening e Obra Aberta.

1.6.1 Indeterminação

O conceito de Indeterminação surge no século XX intimamente ligado às práticas da experimentação. John Cage, figura emblemática da composição do risco, definiu a indeterminação como “*an experimental action is one the outcome of which is not foreseen*” (Cage, 1961, p.39). Desta forma, o resultado sonoro é imprevisível e tem como principais actores, o compositor e o intérprete. Segundo Johanne Rivest, no período entre 50 a 60 Cage recorreu ao risco como forma de produzir indeterminação através de três formas principais:

- a) como trabalho preparatório a uma notação convencional por meio de operações de risco a partir do I Ching (*Music for Piano*, 1952-56);
- b) como trabalho preparatório a uma notação baseada no grafismo onde alguns parâmetros são oferecidos à caracterização do interprete, assim como a sucessão e a quantidade de elementos. (*Concert for Piano and Orchestra*, 1956-57).

- c) Como um conjunto de indicações que podem ser interpretadas de múltiplas formas, onde o interprete é convidado a efectuar os cálculos necessários para atribuir os valores aos parâmetros propostos. Cage propõe que o interprete forneça uma “interpretação indeterminada como a si mesmo” (*Cartridge Music*, 1960).

Nesta última categoria, a improvisação está necessariamente presente, mas o intérprete não está completamente livre. Aliás, para Cage a improvisação nunca é totalmente pura ou ingénua, ela estará sempre dependente do ego ou de uma forma subjectiva indesejável, onde não se pode excluir a presença do gosto pessoal, dos hábitos, e de inclinações de todos os tipos:

“I became interested [improvisation] because I had not been interested. And the reason I had not been interested was because one just goes to one’s habits. But how can we find ways of improvising that release us from our habits?” (Cage, in Borgo, 2005, p.21)

Quando Cage se refere aos *hábitos*, pode estar apenas a referir-se a um dos principais constrangimentos do instrumentista moderno – o automatismo, como resultado de um ensino moderno onde a técnica do instrumento não se baseia na exploração intuitiva do instrumento. Esta situação pode ser ilustrada no relato da experiência pessoal com improvisação de Peter Rundel:

“... , it was the case with me than with many classical musicians who were brought up with a very rigid and strict style, that I found incredibly hard to get rid of the body memory. The body has to play an instrument, and just to play what is in your mind and not what the composer wants’, or what you are used to do technically on the instrument.” (Rundel, anexo E, p.380)

É perante o constrangimento das memórias físicas que Cage introduz a indeterminação como forma de eliminar a subjectividade e os hábitos motores. O que Cage tenta introduzir é a não-intencionalidade aos performers, incutindo-lhes uma escolha segundo cálculos arbitrários, não fundados na inspiração do momento e sem sucumbir aos “caprichos” individuais do improvisador. É a abstinência da vontade e da intenção do compositor, do executante e da audiência (Rivest, 2003). O conceito de indeterminação pode estar relacionado com o conceito de aleatoriedade, que se aborda a seguir. No entanto,

sublinhamos que podemos ter indeterminação sem esta ser gerada por princípios aleatórios, como por exemplo, no uso das “choice boxes” onde o compositor determina um conjunto de alturas, mas não determina a sua ordem, deixando à escolha do interprete uma sequência que é decidida intencionalmente por ele.

1.6.2 Aleatório

O conceito de Aleatório¹³ refere-se ao *jogo* e à *sorte*, mas também ao *risco*, e por isso, ao imprevisto e ao intercâmbio espontâneo. A introdução na música de princípios aleatórios consiste geralmente no recurso a processos repetitivos cujo resultado não descreve um padrão determinístico, mas segue uma distribuição de probabilidades. Um exemplo mais ou menos abstracto de uma obra com princípios aleatórios, poderá ser desenvolvido na execução de uma peça onde as diferentes secções são ordenadas a cada performance por um mecanismo exterior à obra, por exemplo, pela sequência dos números de um jogo de dados¹⁴. Algumas obras de John Cage são um exemplo de aleatoriedade, assim como, na peça *Klavierstück XI* de Stockhausen, onde o performer interpreta a obra numa série de breves passagens retiradas da partitura principal no momento da performance. Segundo Rivist, podemos dizer que, é a parte de liberdade deixada ao intérprete em qualquer obra de arte. Segundo o autor, constitui a diferenciação de uma obra a cada execução e depende de factores impossíveis de medição, quantificação e previsão. No entanto, a parte improvisada contida nas secções aleatórias de uma obra em movimento, por exemplo, não deverá ser completamente livre ou desligada do seu contexto. Com efeito, espera-se sempre que o intérprete se empenhe em respeitar as propriedades idiomáticas da obra. É este empenho da performance de conceitos aleatórios que obriga o intérprete a decidir no momento e no desenrolar da sua actuação ou, em certa medida, a improvisar. Improvisar, porque a busca por uma solução para o problema do

¹³ A palavra aleatório tem a sua origem na palavra *Álea* que do latim estava associada a um jogo de dados cujo resultado era incerto, um jogo de sorte.

¹⁴ Subsiste, por vezes, a dúvida sobre as diferenças entre Indeterminação e Aleatório, mas de uma forma generalista, no aleatório não há intenção e, Indeterminação, não implica forçosamente a presença do Aleatório.

aleatório, impele o intérprete para uma acção que extrapola a simples decisão, para uma actividade de contextualização e equilíbrio, referente à criação e à invenção.¹⁵

1.6.3 Happening

O Happening foi desenvolvido primeiramente como forma de expressão característica das artes cénicas e visuais e englobam uma certa dose de espontaneidade e improvisação, geralmente envolvendo a participação directa ou indirecta do público. O palco do happening define o seu carácter efémero e circunstancial, pois a escolha do lugar da performance recai geralmente em ambientes fora do palco tradicional, do auditório, do museu e da galeria, em locais sem preparação prévia para a sua apresentação. É ainda hoje fruto da atenção dos artistas que continuam a desenvolver o happening com as mais sofisticadas técnicas de coabitação das várias artes. Os domínios artísticos, o sonoro, o visual, a palavra, o táctil e o odor, são toda uma gama de sensações disponíveis que fazem do happening um género interdisciplinar e experimental. John Cage¹⁶ foi um dos grandes impulsionadores do happening na música, que os designava como *eventos teatrais sem trama*.

Segundo Rivest (2003), a singularidade de um Happening – evento único, efémero e não reproduzível – toca as formas da música experimental, e em primeiro lugar a improvisação. A integração da improvisação na experimentação justifica a génese indeterminista e aberta do happening, atraindo o performer para uma apreensão atenta e sempre renovada. Isto porque a improvisação funciona

¹⁵ A reacção a situações indeterminadas ou aleatórias implicam a busca de uma solução (boa ou má) inerentes ao acto de improvisar. Como no paralelismo do “bricolage” que consiste em solucionar um problema com o material que se tem disponível. Isto é improvisar, decidindo pela melhor solução encontrada naquele momento.

¹⁶ O primeiro happening é geralmente atribuído a John Cage pela apresentação de uma obra sem título, organizada em 1952 no Black Mountain College, na Carolina do Norte. Os ouvintes distribuídos em quatro triângulos convergentes para o centro da sala, e os participantes (leitores de poesia, bailarinos, músicos, manipuladores de fonógrafos e projectores, etc.) actuam pelas alas ao mesmo tempo onde são projectados diapositivos e filmes nas paredes da sala.

por ajustes sucessivos dos elementos mais ou menos relacionados entre si, como afirma Jeff Pressing:

“...an interruptible associative process based on the ongoing evaluation of previous musical events.” (Pressing, 1998, p.56)

Esta característica, faz da improvisação uma ferramenta naturalmente importante e apreciada no desenvolvimento da performance do Happening.

1.6.4 O Risco

Podemos dizer que, na sua generalidade, qualquer um destes últimos conceitos está relacionado com a atracção do ser humano pelo Risco. Ora, risco pode ser definido como a probabilidade de ocorrência de alguns acontecimentos que, na sua generalidade, encerram os conceitos de *sorte*, *perigo*, *arbítrio* ou de *aventura*. A inclusão do risco na produção artística tem vindo a influenciar a evolução da arte, pois é também através dele que os artistas projectam novas formas de ver e criar, trocando o sedentarismo artístico pela aventura.

“...a invenção passa por uma ‘dialéctica’ do risco, por esse ‘jogo estranho e comovente que nos leva a destruir a nossa segurança, a nossa felicidade (diz Bachelard), o nosso amor”, procurando a “vertigem que nos atrai para o perigo, para a novidade, para a morte, para o nada.” (Couto, 2001, p.298)

O improvisador sente o estímulo em construir ideias sonoras sem ter a certeza que o resultado o vai satisfazer, mas acredita que esse processo o leva a lugares só alcançáveis através da improvisação. O resultado esperado desse investimento reside numa probabilidade de obter um retorno musical maior do que o perigo¹⁷ quando arrisca a sua improvisação. Arriscar está na nossa natureza e arriscar quando estamos a improvisar abre-nos as portas da possibilidade de nos superarmos a nós próprios.

¹⁷ O perigo na performance musical encerra um conjunto de circunstâncias que ameaçam o alcance da qualidade pretendida para uma actuação.

“There is a recognition of a risk factor, the belief that improvisers purposely place themselves in difficult situations in order to prove their ability to escape from them by solving their musical problems of logic and consistency.” (Nettl, 1998, p. 16)

Uma das formas de nos superarmos é através da transcendência (referenciada anteriormente por Kenny e Gellrich, 2002), no sentido de nos excedermos para alcançar outras coisas, elevando a nossa performance para um patamar superior. Mas transpor estes momentos significa ultrapassar barreiras que desafiam o perigo, provocando medos e inseguranças. É destes momentos que nasce o risco. Segundo Sloboda, improvisar envolve arriscar:

“To evaluate the degree of true improvisation, one would allow need to ask for two or more performances of the same piece for comparison. This observation is not to denigrate the musicians concerned. Improvisation is still at the heart of their art, but social and comercial pressures of the concert platform do not encourage the risk-taking that improvisation inevitably involves. For real improvisatory jazz at its best one may have to seek out the late-night backroom informal sessions where, amidst a dedicated and sympathetic audience, experiments that fail, as well as those that reach new heights, may be observed.” (Sloboda, 2006, p.149)

Este estado de transcendência pode ser relacionado com a teoria do fluxo introduzida por Csikszentmihalyi (1990) sugerindo que o fluxo ocorre quando um indivíduo se depara com um conjunto claro de metas que exigem respostas adequadas. Segundo o autor, o estado de fluxo pode ser observado em jogos como o xadrez, por exemplo, que possui metas e regras para o desenvolvimento da acção que possibilita o jogador agir sem questionar como deve proceder. Ainda de acordo com o autor, a mesma definição e clareza das metas pode ser manifestada quando se executa um ritual religioso, se anda de bicicleta, escreve um programa de computador, escala uma montanha, ou se toca um instrumento. As actividades que induzem ao fluxo oferecem um feedback imediato sobre o desempenho do indivíduo. As experiências de fluxo acontecem quando as competências de uma pessoa estão focadas em superar um desafio que se encontra no limite de sua capacidade de controle. O fluxo acontece quando ambas as variáveis, competências e desafios, estão em equilíbrio. Assim, o autor da teoria afirma que a experiência de fluxo age no desenvolvimento de novos níveis de desafios e competências, funcionando como um processo de

aprendizagem, pois sempre que o estado de fluxo não é atingido o indivíduo tende a desenvolver novas competências e a procurar meios para superar os constrangimentos. Sugere-se que a improvisação possa ser uma actividade onde a teoria do fluxo possa ser observada e experimentada.

1.6.5 O Jogo

Por outro lado, o risco poderá ser experimentado em qualquer idade através do Jogo. O jogo tem um papel absolutamente primário no desenvolvimento dos seres humanos, tão essencial quanto o raciocínio e a fabricação de objectos (Huizinga, 2008). A arte tem características lúdicas muito parecidas com o jogo, relação particularmente forte entre a música e o jogo (em certas línguas a acção de brincar, representar ou tocar um instrumento, são conceitos representados pela mesma palavra). Jogar está intimamente ligado ao desenvolvimento das competências da criatividade e à exploração do estímulo para inventar (Couto, 2001).

“É através do jogo [que] a nossa vida faz a experiência de uma criação particular [singular, intimista e secretista, inocente e implacável, única], da felicidade [alegria e beatitude] de criar – criar, inventar, jogar. A criança da paixão.” (Couto, 2001, p.163)

Segundo Nietzsche, o jogo é a essência da criação artística:

“Somente o jogo do artista e o jogo da criança, podem [...] triunfar e perecer, construir e destruir com inocência. E é assim, como artista e a criança, que se joga o jogo eternamente activo que constrói e destrói com inocência, e esse jogo é Aion, que consigo próprio o joga e ter observado no artista e na génese da obra de arte [...] como é que a necessidade e o jogo, o conflito e a harmonia se acasalam necessariamente para engendrar a obra de arte.” (Nietzsche, in Couto, 2001, p.410)

O jogo é uma actividade voluntária exercida dentro de certos limites, chamados de *regras*, que são livremente consentidas e que o regulam no espaço e no tempo. As práticas artísticas do século XX descobriram no jogo uma actividade ideal para explorar e provocar as suas ideias. O jogo promove a sorte, a simulação, a vertigem e a tomada de decisões a fim de gerir os recursos na busca de um objectivo. O uso das características do jogo na improvisação tem vindo a

ser uma forma de cativar os intervenientes numa performance aberta, fornecendo-lhes regras e constrangimentos para o desenvolvimento de uma improvisação em grupo. Umberto Eco, Earle Brown, Christian Wolf, Morton Feldman, Karlheinz Stockhausen, La Monte Young, John Cage, Cornelius Cardew, Gavin Bryars, Michael Nyman, John Zorn, Derek Bailey, Barry Guy, Peter Brötzmann, Anthony Braxton, George Lewis, John Stevens, Fred Frith, entre muitos outros, são nomes de artistas que introduziram deliberadamente o jogo na sua produção musical.

“How can I involve these musicians in a composition that’s valid and stands on its own without being performed, and yet inspires these musicians to play their best, and at the same time realizes the musical vision that I have in my head?”. (Zorn, 2003)

A solução encontrada pelo saxofonista John Zorn foi encontrada na sua obra *“Cobra”* que cunhou os conceitos de *Game Pieces* nos anos setenta. Esta obra de grande sucesso, baseia-se num complexo jogo de cartas de acção e de função musical, assim como o uso de sinais gestuais previamente acordados, que possibilitam o controlo dos acontecimentos maioritariamente por parte do maestro, mas também de algumas tomadas de liderança por parte dos improvisadores do grupo. A introdução de um esquema baseado no jogo substitui, por um lado, a notação gráfica tradicional conferindo à peça um carácter lúdico que provoca nos instrumentistas um interesse pela experiência. Por outro lado, há um apelo à construção de uma obra sonora em colaboração colectiva, como sugere Vinko Globokar (1970), assim como com a necessidade de interessar profundamente os músicos para a prática colectiva da improvisação. Proporcionando uma atmosfera lúdica, Zorn tenta captar uma disposição propícia à criação. Estes princípios estão também na base da construção da peça *“Pandora”* (Aguiar, 2008) analisada na segunda parte desta tese, onde a inclusão de um jogo mais compacto tenta despoletar nos performers uma situação de jogo, risco, indeterminação e aleatoriedade.

Partindo dos pressupostos desenvolvidos anteriormente, podemos ser levados a criar uma forte relação entre Aleatório, Experimentação e Happenning, com Improvisação. De facto, esta associação parece-nos evidente pois, como vimos, todos eles englobam de uma forma ou de outra e a vários níveis, elementos de

improvisação sem as quais não seria possível a experimentação. Contudo, esta relação não implica que toda a improvisação contenha obrigatoriamente traços de aleatório ou de sorte, embora os possa ter. Acima de tudo, a prática da experimentação contemporânea exige competências de adaptação, de reacção, de decisão de soluções e de invenção, competências que podem ser desenvolvidas na actividade da improvisação. Porém, acreditamos que a improvisação está sempre ligada a um elemento de indeterminação, caso contrário não haverá espaço possível para improvisar. Isto é, não confundir indeterminação com improvisação, pois podemos ter soluções para a indeterminação que não impliquem improvisação. No entanto, o espaço para a improvisação é libertado por algum parâmetro que não foi determinado.

Nos domínios da música de hoje, a preparação do artista no desenvolvimento das competências da improvisação torna-se uma pedra angular na aspiração de qualquer performer moderno.

2. A Memória e a Experiência Formal

“What happens when you work with the longest elements? Maybe you’re not improvising anymore. You’re just remembering.”

Parker (in Cox e Warner, 2007, p.244)

O conhecimento actual sobre o funcionamento da memória assenta nas descobertas dos estudos clássicos e na terminologia de Bartlett e Ebbinghaus do início do século XX (in Aiello e Williamon, 2002), e nas teorias de agrupamento desenvolvidas por Chase e Simons (1973) e Chase e Ericsson (1982) sobre *Expert Memory* e *Chunking theory*. Outros investigadores desenvolveram contributos importantes para o conhecimento da memória como Baddeley (1986) sobre a memória de trabalho e as tarefas de falar e ler, ou no caso da música na *leitura à primeira vista* com Fletcher (1986). Estudos mais recentes, sugerem que a capacidade de memorizar música pode ser consideravelmente desenvolvida através dos estudos teóricos e analíticos da música, complementados pela aprendizagem da improvisação (Aiello e Williamon, 2002).

A memória está envolvida em todas as etapas do processo musical, quer quando ouvimos, quer quando criamos ou executamos música. Compreender os processos sobre os quais estão alicerçados os mecanismos e a organização deste fenómeno é, por isso, capital. No seu trabalho “A Memória e a Música”, Bob Snyder (2000) oferece-nos uma visão da memória musical segundo a perspectiva geral do músico e do ouvinte, mas também um olhar sobre um conjunto de estratégias da composição e da organização do material musical apoiadas na manipulação da organização da memória. Na perspectiva deste autor, a evolução do ser humano como espécie inteligente está intimamente ligada ao desenvolvimento da sua capacidade de lembrar experiências passadas, de compará-las com o presente e de projectar o futuro. A memória afecta a forma como vemos e compreendemos o mundo e, por conseguinte, afecta directamente a percepção da nossa experiência musical.

Para explicarmos as nossas experiências musicais devemos perceber a organização da memória e os limites da nossa capacidade de recordar, tendo esta uma profunda influência na forma como compreendemos os eventos musicais *no decorrer do tempo*.

“Thus, in music that has communication as its goal, the structure of the music must take into consideration the structure of memory – even if we want to work against structure.”
(Snyder, 2000, p.2)

É também a memória que nos permite experienciar e decidir quando um determinado evento musical acaba e começa um novo. Assim como, nos permite experienciar grandes secções no tempo, ou mesmo criar uma expectativa daquilo que poderá vir a acontecer. Torna-se, por isso, incontornável a compreensão da memória e, em particular o estudo da memória musical. Este tipo de memória está circunscrita com os outros tipos principais da memória, visão, tacto, linguagem, motora, excluindo talvez a memória do olfacto que tem um sistema diferente e que funciona sob um esquema específico de memória associativa (Snyder, 2000).

2.1 Os Processos Principais e os Níveis Temporais

Em termos gerais, podemos adoptar um modelo simplificado baseado nas ideias actuais sobre como é organizada a memória (Snyder, 2000). Neste modelo, podemos dizer que a memória musical consiste em três processos básicos:

1. a memória ecóica ou processamento inicial;
2. a memória a curto prazo;
3. a memória a longo prazo.

Cada um destes processos projecta-se em escalas temporais diferentes, referidas por Bob Snyder como *“a level of musical experience”*. Embora relacionados de uma forma independente, estas escalas temporais correspondem a níveis temporais de organização musical, a que o autor chama de:

- I. nível de fusão evento;
- II. nível melódico e rítmico;
- III. nível formal.

2.2 A Memória Ecoica

A memória *ecóica* ou de *processamento inicial* processa-se a partir do ouvido interno, que converte os sons numa sucessão de impulsos nervosos que representam a frequência e a amplitude das vibrações acústicas individuais. Esta informação é muito curta e não chega a durar sequer um segundo, funcionando como um eco, daí o seu nome. Numa situação de performance, o indivíduo vai extraíndo as características desta memória inicial, (altura, desenho, timbre, ritmo, etc.) por grupos de neurónios específicos e, durante a curva perceptual estas características são agrupadas em conceitos correlacionados, em eventos auditivos coerentes (Snyder, 2000). Isto permite aligeirar o processo de armazenamento da memória reduzindo o fluxo de informação, aquilo a que Edelman (1989) refere como categorização *perceptual*. No decorrer da performance implica o maior ou menor grau de manipulação do que se vai fazendo.

2.3 A Memória a Curto Prazo

A memória a *curto prazo* é uma memória fresca e inevitavelmente selectiva pois o sujeito não consegue memorizar toda a informação que se apresenta na torrente dos acontecimentos, o que implica e promove a antecipação das experiências. Segundo António Damásio, esta memória pode-se estender até um período de 45 segundos (Damásio, 1999). Mas, memória a curto-prazo refere-se geralmente a um período mais curto de sensivelmente 3 a 5 segundos.

Os eventos ocorridos na memória a curto prazo podem activar a memória a longo prazo e fazer a correspondência com eventos semelhantes vividos no passado, chamados de categorias *conceptuais*. Importante será sublinhar que estas

categorias representam um conhecimento comprimido não consciente, no sentido em que necessitam de uma activação para serem recuperados do inconsciente. Esta acção pode acontecer no inconsciente e de uma forma espontânea, como um reconhecimento, um lembrar, ou ainda como um resultado de um esforço consciente, uma verdadeira acção mental propositada de recordar. A formação destas memórias permanentes consolidam-se num período que pode demorar semanas ou mesmo meses.

O diagrama proposto por Bob Snyder (2000) representa um único momento da memória auditiva de alguns milissegundos.

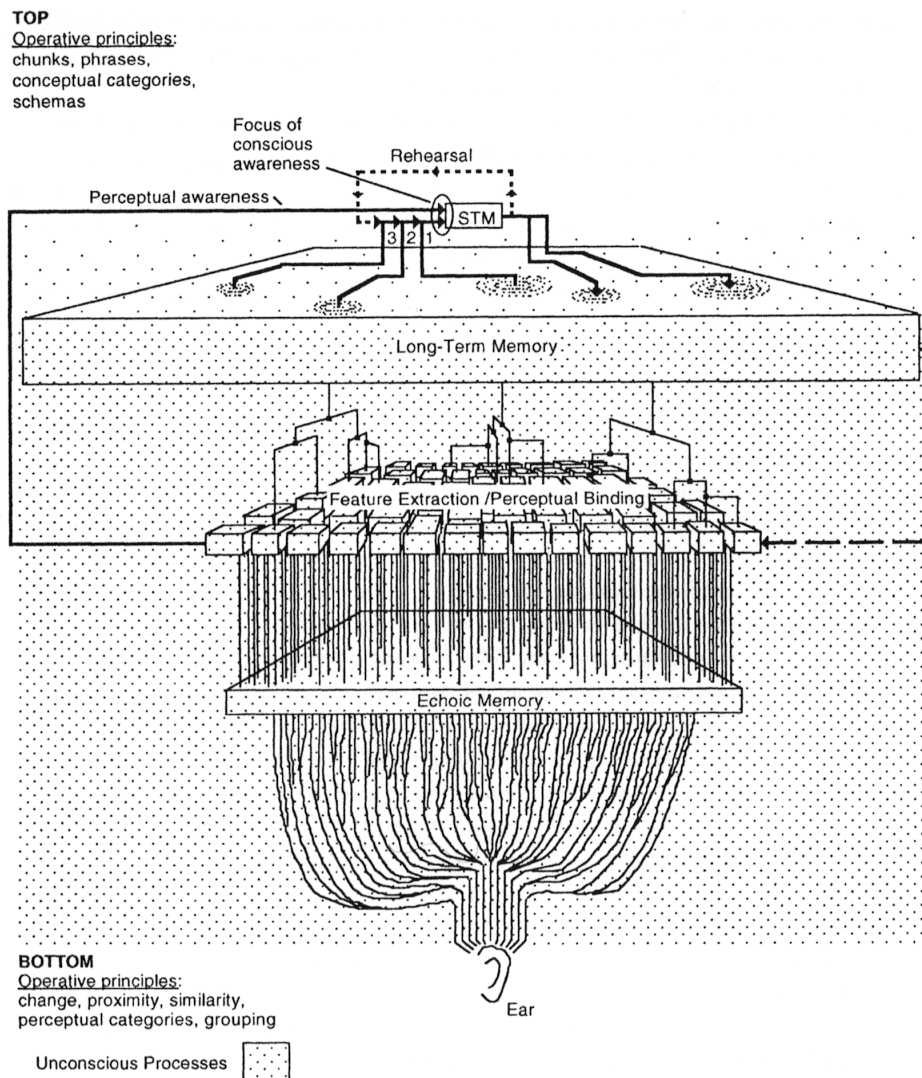


Figura3 Representação dos circuitos de memória de um momento instantâneo de apenas uns milissegundos de duração (Snyder, 2000, p.6).

O autor sublinha que diferentes partes deste diagrama correspondem a processos também diferentes e todo o conjunto tem como propósito ilustrar certas relações entre os processos. A ordem temporal desenrola-se de baixo para cima. Na parte mais baixa do diagrama encontramos o ouvido e as linhas que representam os nervos auditivos (cerca de 30.000 em cada ouvido) e que transportam impulsos electroquímicos provenientes de uma vibração exterior. Esta informação é processada pela memória *ecóica* que extrai as *categorias* principais, representadas pelas pequenas caixas, uma para cada característica do som. Durante esta extracção, os sons são unidos através de correlações e sincronizações em *eventos* coerentes, completando aquilo a que anteriormente chamamos de *categorização perceptual*. As linhas que ligam a memória *ecóica* à extracção das categorias representam a quantidade de informação que persiste neste processo e são paralelas entre elas indicando que esta informação é processada pelos muitos neurónios em simultâneo. A linha mais larga que liga a extração das características à memória a curto prazo (*Short-Term Memory*) representa o facto que a informação perceptual pode ser trazida directamente à consciência. Esta informação perceptual é contínua e pode ser percebida, mas não propriamente recordada, pois existe fora da estrutura da memória a longo-prazo, aquilo a que Snyder chama de *nuance* (como uma variação no limite da fronteira da caracterização, tão importante na manipulação do discurso Associativo/Interrompido)¹⁸.

Snyder é muito específico acerca das duas memórias principais e as suas relações. Devemos sublinhar que os dois tipos de memórias não são estanques, mas que pelo contrario, dependem uma da outra:

“Information may flow in both directions between short-term and long-term memory; indeed, it is probably best to think of LTM and STM as two memory states – two processes taking place within one memory system – rather than as two completely independent memory systems. Short-term memory may be part of long-term memory currently most activated.” (Snyder, 2000, p.9)

¹⁸ Segundo Jeff Pressing (2005), temos apenas dois tipos possíveis de discurso: Associativo ou Interuptivo (para mais detalhes, ver sub-capítulo 4.6).

Antes de avançarmos torna-se importante sublinhar que ouvimos mais do que nos lembramos, o que demonstra que ignoramos certa informação, ou que simplesmente, deitamos informação fora. Caso contrário, seria incomportável pelo esgotamento precoce da memória e impeditivo do conhecimento de novas experiências. Por conseguinte, será importante esclarecer os limites e os tempos de percepção do homem em relação aos estímulos exteriores. Parece que o estímulo sonoro e a reacção auditiva são os mais rápidos: o limite para reconhecer uma vibração está na ordem dos 50 milissegundos e de 20 eventos por segundo, mantendo o sentido da visão num patamar consideravelmente mais lento. Se a distância entre dois sons for de 2 milissegundos o nosso cérebro interpreta-os como simultâneos. A partir dos 25 milissegundos entramos no estádio do limiar da *ordem*, isto é, quando conseguimos distinguir dois sons que não estão em simultâneo e sabemos dizer que um precede o outro. No entanto, se encadearmos um evento repetidamente com intervalos de 50 milissegundos entre os sons o nosso cérebro entrará na fronteira da sensação de continuidade, isto é, da capacidade de reconhecer a *altura* desse som. Estamos no nível do evento individual, onde o espaço de percepção se coloca na metáfora sonora de “alto” e do “baixo”, isto é, agudo e grave. Estamos nos terrenos da memória ecóica e do processamento primitivo.

Como já vimos anteriormente, a partir dos 3 segundos funciona a memória a curto prazo onde conseguimos agrupar conjuntos de várias notas ou ritmos, motivos e frases, até dezasseis eventos e raramente excedendo entre 3 a 5 segundos por evento. Estamos no nível do reconhecimento Melódico e Rítmico, de múltiplos eventos, e do espaço da metáfora “Lento” e “Rápido”. Outras variações de parâmetros básicos podem também ser detectadas como o timbre e a dinâmica.

2.4 A Memória a Longo Prazo

Quando um evento ultrapassa a duração da memória a curto prazo ou o número de elementos que esta consegue agrupar, servimo-nos do processo levado a cabo pela memória a longo prazo. Esta memória permite-nos a experiência

musical de períodos alargados, aquilo a que chamamos vulgarmente como a *percepção da forma*.

Quando agrupamos várias frases, vários conjuntos de eventos, estamos a projectar-nos para além do limite da memória a curto prazo para alcançarmos uma experiência mais abrangente, aquilo a que Snyder chama de *a experiência musical do nível formal*. A este nível falamos de experiências descritas como “sítio”, “mais tarde”, ou mesmo de “estar perdido”, metáforas baseadas em conceitos de movimento e associadas ao mundo do espaço físico. Como os limites desta memória longa são demasiado extensos para estarem disponíveis no presente imediato, a memória a longo prazo é uma experiência de *redescoberta*, de *relembrar* e de *recolher*. É por isso uma tarefa não automática que implica uma *activação* para estarem acessíveis.

Para termos uma ideia de como se desenrolam estes processos no tempo propomos o seguinte diagrama:

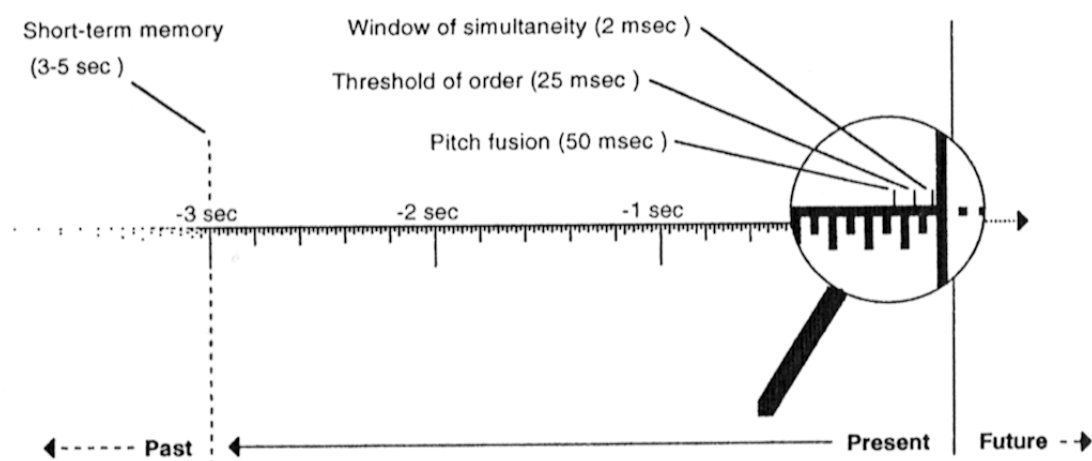


Figura4 Processo Musical e Tempo Musical (Snyder, 2000, p.26).

Na verdade, estes três níveis de experiência são apenas a forma que usamos na obtenção de informação, no processamento e na memorização.

“The importante thing to notice about the distinction between these three time levels is that our language describes what in reality is a uniform continuum of event frequencies as qualitatively different levels of experience and uses different metaphors to describe them. All of our experiences of these three levels are actually of temporal relationships.” (Snyder, 2000, p.14)

Em resumo, podemos dizer que a memória ecóica e o processamento inicial estão directamente ligados a uma experiência imediata do momento musical presente; a memória a curto prazo estabelece uma continuidade ou descontinuidade com esse presente, que é agora um passado imediato; e a memória a longo prazo, relaciona as experiências anteriores com um contexto autobiográfico que proporciona significado à experiência que estamos a viver. A interacção destes estádios de memória proporcionam ainda a possibilidade de antecipar e projectar o futuro através de relações de *continuidade*, *linearidade* e *redundância*. Podemos mesmo afirmar que é um processo estrutural de conhecimento anterior em permanente desenvolvimento.

Embora não seja dedicado em particular à música, o trabalho de António Damásio em *“O Sentimento de Si”* torna-se particularmente interessante e susceptível de ser transportado para o presente estudo, tendo em conta a sua profundidade e pertinência. Sobre este assunto em particular, Damásio sublinha que não só podemos tornar uma memória explícita, como podemos antecipar o futuro à luz de uma memória:

“A memória autobiográfica é um agregado de arquivos disposicionais que descreve quem nós temos sido fisicamente, quem nós temos sido em termos comportamentais, e quem tencionamos ser, no futuro. Podemos aumentar este agregado memorial à medida que vamos vivendo e transformá-lo.” (Damásio, 1999, p.204)

Por conseguinte, tudo indica que existe também uma memória autobiográfica musical que representará o conjunto de experiências musicais, um agregado de arquivos sonoros que estão à nossa disposição e que podem ser chamados e activados a qualquer momento.

Damásio compara ainda a experiência perante um objecto e a experiência perante a memória do mesmo objecto reflectindo que *“o estímulo imediato é*

diferente, na percepção actual ou na recordação, mas a consciência é igual.” (Damásio, 1999, p.216). A capacidade de representar mentalmente um objecto musical, proporciona ao improvisador o apelo à convergência entre a sua memória autobiográfica com a constante sobreposição àquilo que está a viver no momento da improvisação, o que lhe permite um certo grau de antecipação na tomada da decisão. Por outras palavras, a consciência de um objecto musical e das suas características permitem não só o reconhecimento, como a previsão daquilo que provavelmente vai acontecer, possibilitando ao improvisador uma antecipação da melhor solução para a continuidade do seu discurso. Sob o constrangimento principal do tempo, a antecipação potencia uma tomada de decisão mais ponderada e, por isso, melhor. E é este o momento crítico da improvisação, tomar decisões no decorrer da performance, para o qual é muito importante a competência de antecipação.

“The need of the improviser is for a good solution, not the best, for there is probably no single ‘best solution, and even if there were, it would take too long to find it. Therefore, the number of solution paths compared at any one step is probably very strongly limited, perhaps to two or three.” (Pressing, 2005, p.151)

2.5 Agrupar

O conceito de memória musical desenvolve-se através do processo de *organização* do material musical. Segundo Snyder (2000), há uma correspondência entre a forma como organizamos o material musical e o processo como memorizamos esse mesmo material. O processo de organização assenta nos aspectos da nossa *percepção, da cognição e da memória*. Estes três aspectos determinam momentos diferentes no processo de organização da informação que se inicia primeiramente pela forma como recebemos a informação. Recebemos a informação de forma intuitiva (categoria perceptual), para só depois a categorizar através da razão (categoria conceptual). O ser humano tende a organizar a informação *agrupando* unidades que partilham características comuns. Agrupar é essencial na segmentação da informação. Esta segmentação é desenvolvida sob princípios básicos de *Proximidade*,

Similaridade, Continuidade e Intensificação, conceitos amplamente desenvolvidos e difundidos pela teoria Gestalt e pela Psicologia da Forma e pela escola de Berlim com Koffka, Wertheimer e Kohler (Barry, 1988).

2.5.1 Agrupamento Primitivo e Agrupamento Aprendido

Há duas formas principais de agrupar, a designada de *Primitiva* por ser uma característica inata, determinada pelo sistema nervoso, comum ao ser humano, e a designada de *Aprendida*, que se refere a uma tarefa baseada na experiência musical individual anterior e que tem como fonte principal a memória a longo prazo. Podemos então afirmar que é no *Agrupamento Aprendido* que podemos desenvolver competências, visto que o *Agrupamento Primitivo* é uma herança biológica e inconsciente.

No modelo de Bob Snyder (2000), a construção de eventos musicais deriva de um *agrupamento* organizado por *similaridade* e *proximidade*, isto é, eventos semelhantes entre si e chegados no tempo. O princípio de agrupamento por *proximidade* é talvez o factor principal na organização de eventos. Snyder dá-nos o seguinte exemplo usando um conjunto de letras de um texto:

An dca nof teno verr idel earne dpa tt erns.

na tentativa de demonstrar que mesmo quando estamos perante dois sistemas diferentes entre um agrupamento aprendido (neste exemplo, uma linguagem), e um agrupamento primitivo por *proximidade*, o segundo prevalece. Só depois de algum esforço e artifício é que conseguimos reagrupar as letras:

And can often override learned patterns.

O agrupamento primitivo prevalece porque é mais potente e determinante no processo de memorização, estando também ligado às necessidades vitais do desenvolvimento do ser humano e da sua sobrevivência. É um facto que tendemos a agrupar primeiramente por proximidade, e só mais tarde

processamos o agrupamento aprendido, como explorado pela Psicologia da Forma.

Sob o ponto de vista musical tendemos igualmente a agrupar os sons por proximidade, mediante a sua localização no tempo e no espaço. Tendemos a agrupar sons que ocorrem num determinado momento, ou sons que se encadeiam por grau conjunto. Podemos ilustrar o agrupamento por *proximidade* da seguinte forma:

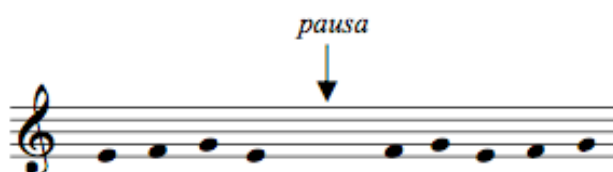


Figura 5 Agrupamento por proximidade.

Embora exista um padrão de três notas (Mi-Fá-Sol) que se repete três vezes, o processo de agrupamento primitivo é mais forte e despoleta de imediato uma organização deste evento baseado em dois grandes grupos que estão separados por uma pausa, isto é, por um factor temporal, seleccionando a percepção do material por proximidade.

Por outro lado, o segundo factor de agrupamento por *similaridade* assenta no princípio que sons percebidos como similares tendem a ser agrupados (padrão). As características de similaridade podem ser ouvidas através de aspectos de dinâmica, timbre, altura, duração e articulação. Exemplo de agrupamento por similaridade:

pela articulação:



Figura 6 Agrupamento por similaridade pela articulação.

pela altura:



Figura 7 Agrupamento por similaridade pela altura.

pelo ritmo:



Figura 8 Agrupamento por similaridade pelo ritmo.

O agrupamento por *similaridade* pode ainda ser formado multidimensionalmente, isto é, horizontal e verticalmente:



Figura 9 Agrupamento por similaridade multidimensional.

No exemplo anterior podemos observar vários agrupamentos: pela altura (padrão melódico); pelo ritmo (padrão rítmico); pela articulação (que coincide com a organização rítmica); e a sobreposição das duas vozes num processo simples de *canon*.

Podemos definir ainda outras formas de agrupamento como: por *continuidade* e por *intensificação*. O terceiro factor de agrupamento primitivo baseia-se numa extensão dos princípios de proximidade e similaridade, isto é, o princípio de *continuidade*. Este princípio diz-nos que quando uma série de eventos muda os seus valores consistentemente numa direcção particular em unidades de características similares, esses eventos tendem a formar grupos. Por outras palavras, podemos dizer que um movimento consistente numa direcção específica tende a perpetuar-se na mesma direcção. Podemos exemplificar com

os princípios de transposição de uma ideia que geram uma sequência ou encadeamento típicos do Barroco:



Figura 10 Agrupamento por continuidade.

O agrupamento por continuidade constitui um factor de antecipação determinante na improvisação, porque permite ao performer prevêr a formação dos eventos no futuro próximo.

Uma outra forma de agrupamento pode ser observada a um nível temporal mais largo do que aqueles que acabamos de mencionar. Podemos tornar mais forte esse agrupamento quando vários factores de agrupamento ocorrem em simultâneo. Uma ocorrência onde haja simultaneidade provoca uma *intensificação*. O exemplo seguinte apresenta mais do que um factor de agrupamento a operar simultaneamente (articulação, altura, continuidade e ritmo) que se revelam já ao nível formal da frase:

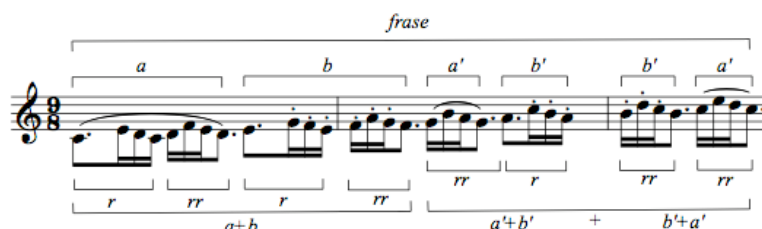


Figura 11 Agrupamento por intensificação.

Importa sublinhar que estes últimos exemplos mais complexos ocorrem a um nível mais elevado pois implicam, na maioria dos casos, o envolvimento da memória de longo prazo. Bob Snyder (2000) lembra-nos que todos os agrupamentos aprendidos são formados a partir de características que foram originalmente agrupados primitivamente. E aqui reside um outro ponto de especial interesse na improvisação e na percepção e categorização do material sonoro. Este nível de agrupamento é directamente processado pela memória ecóica que cria unidades formadas a partir da mudança de frequência da vibração, de dinâmica e de timbre. Note-se que, no processamento primitivo a formação de

padrões requer a comparação entre eventos num período de sensivelmente 250 mseg. No nível da memória a curto-prazo ocorre o agrupamento melódico (formando unidades baseadas no contorno das alturas) e o agrupamento rítmico (formando unidades baseadas na duração e nas intensidades), enquanto as secções formais requerem aqui a comparação de eventos entre um período de tempo compreendido entre 250 milissegundos a 8 segundos (Snyder, 2000). A formação de grandes secções musicais ocorrem ao nível da memória a longo prazo e o seu tempo de duração pode ir de 8 segundos a aproximadamente uma hora. Estamos a referir-nos à construção de frases e membros de frase, a secções inteiras ou mesmo às grandes formas, como a Forma Sonata ou qualquer outra estrutura formal completa. Acresce que cada unidade individual de um certo nível pode ser uma parte constituinte de outra unidade pertencente ao nível superior¹⁹.

Segundo Bob Snyder (2000), os dois mecanismos de agrupamento (primitivo e aprendido) podem entrar em conflito devido à construção de grupos diferentes formados consoante a interpretação também diferente entre o processo primitivo e o processo aprendido. Este último, porque envolve a memória a longo prazo, tende a permanecer mais tempo no sistema nervoso do que os efeitos do processo primitivo, produzindo por isso um conflito. A proposta do autor é a divisão destes conjuntos de conhecimento em:

- 1) *conjunto objectivo, referente a um agrupamento estabelecido única e exclusivamente para uma peça particular;*
- 2) *conjunto subjectivo, referente a um estilo particular, a partir de uma aprendizagem de muitas peças e que estabelece uma expectativa partilhada por muitas peças similares. Esta é uma prática apoiada numa perspectiva cultural comum, numa tradição que desenvolve formas (molduras formais) onde pequenos desvios e variações podem ser apreciados devido às suas fortes características em serem lembradas.*

¹⁹ Propõe-se o seguinte exemplo: Um membro de frase (antecedente) é constituinte de uma unidade superior mais longa (período) que por sua vez pode fazer parte de um 1ª tema da exposição de uma forma Sonata, observando-se assim, três níveis estruturais diferentes.

(Snyder, 2000, p.45)

No segundo conjunto, estão representadas algumas linguagens, como é o caso do uso de formas no jazz, como o Blues, o Rythm Changes e os standards em geral, molduras formais familiares aos músicos e conhecedores da linguagem do jazz. Jeff Pressing (1998; 2005) confirma o uso declarado de um conjunto de estruturas cognitivas, perceptuais, ou emocionais (constrangimentos) que guiam a produção do material musical, a que chama de *Referente*. Desta forma, o uso destes referentes pertencem ao conjunto subjectivo sugerido por Snyder (2000) como uma síntese de muitas peças com características comuns entre si.

Por seu lado, sendo a memória a curto prazo uma memória fresca e quase imediata, esta é menos permanente do que a memória a longo prazo. Segundo Snyder, será melhor falar em mais do que um tipo de memória a curto-prazo. Isto porque falamos de um processo que varia ligeiramente dependendo do objecto a que se refere. Segundo o autor parece haver processos para a linguagem, para o reconhecimento visual dos objectos, para as relações espaciais, para sons não linguísticos e para movimentos físicos. Na matéria que nos interessa aqui, devemos assumir que a memória a curto-prazo pode exceder a barreira média dos 5 segundos se for mantida através do ensaio e da repetição. Estamos a falar de um conceito mais complexo a que chamamos de *Memória de Trabalho*. A memória de Trabalho é um processo desenvolvido por profissionais que envolve a memória a curto prazo e outros processos de activação de novas memórias dinamizadas pelo foco da consciência. Esta activação observa-se no fenómeno musical em situações como a sensação comum de se “*sentir o futuro no presente*” intrinsecamente ligado ao conceito de *Expectativa, Previsibilidade e Redundância*²⁰. Daqui nascem metáforas comuns como “*a próxima secção está aí ao virar da esquina*”, no sentido em que conseguimos sentir o futuro no presente, num processo semi-consciente. Podemos dizer que estas memórias curtas são determinantes porque, mesmo com as suas limitações de tempo, a ordem dos

²⁰ O desenvolvimento da música tonal baseia-se fortemente neste âmbito da exploração da expectativa, nomeadamente no desenvolvimento de uma sintaxe harmónica. A própria nomenclatura das cadências harmónicas como a “Cadência perfeita” e a “Cadência imperfeita”, mas sobretudo as cadências “evitada” ou “interrompida” que retratam um aproveitamento do factor de previsibilidade de uma ordem maior que não acontece (a cadência perfeita), prolongando a tensão e a expectativa da esperada resolução para a tónica.

eventos é mantida no seu estado original. De facto, na memória de curto prazo, os eventos persistem na ordem original, o que não acontece na memória a longo prazo. No entanto, a memória de curto prazo perde a sua potência quando o tempo ultrapassa o seu limite de 5 segundos:

“Events happening longer ago than the limit of short-term memory, if they are remembered at all (and many of them are not) are remembered in a much more abstract and schematic way.” (Snyder, 2000, p.51)

É por esta razão que o processo de memorização desenvolve uma estrutura de *associações hierárquicas*. Segundo Snyder (2000), a organização hierárquica dos materiais otimiza a memória de armazenamento e da respectiva recuperação. Para esta organização a memória usa um sistema de agrupamento a que o autor chama de “*Chunking*” que divide a informação por *pedaços* ou *fatias*.

2.5.2 Chunking

Chunking é um processo de agrupamento específico alicerçado em hierarquias introduzindo o conceito de *fronteira*. Este processo serve-se de uma clara delimitação das *fronteiras* de cada grupo, através das quais as memórias vão ser relembradas. Podemos exemplificar este processo na forma como muitos de nós memorizamos um número de telefone ou um número de um cartão pessoal qualquer²¹. Na verdade, a sequência no seu todo poderá não existir na memória, mas porque a memória a longo prazo é *reconstrutiva*, conseguimos lembrar um número extenso através da associação de números em pedaços mais pequenos. O mesmo se pode passar na memorização de uma melodia: podemos não saber de memória todas as notas de uma melodia mas conseguimos tocar a sua totalidade através da reconstrução dos seus membros de frase ou por pequenos gestos musicais. As fronteiras ou contornos desses pedaços, membros ou gestos (*chunks*), são pilares importantes que funcionam como âncoras ou pontos de memória. Desta forma podemos dizer que *Chunking* é uma fortificação da memória associativa baseada nas características das fronteiras de um

²¹ No caso de um número de identificação fiscal 192825607, tendemos a memorizá-lo dividindo-o em três pequenos grupos de três algarismos, 192 825 607.

determinado objecto (Chase e Ericsson, 1982).

Por seu lado, a memória de longa duração não é obrigatoriamente hierárquica e pode ser meramente associativa e subjectiva. Esta memória associativa é altamente proveitosa porque permite-nos saltar de memória em memória sem preocupações hierárquicas. Esta libertação possibilita-nos uma associação entre memórias não relacionadas directamente por uma ordem qualquer optimizando a acessibilidade e o tempo de processamento para ser recolhida. Segundo António Damásio (1999), esta pode ser a razão de, numa conversa, saltarmos inconscientemente de assuntos para assuntos aparentemente não relacionados (esta associação pode também explicar a tendência episódica da improvisação).

Na música, tendemos a organizar os eventos através de uma expectativa de *clausura* ou de encerramento. Esta expectativa de encerramento musical está fortemente ligada a sensações de *gravidade* e de *mobilidade*. Também aqui, servimo-nos de conceitos metafóricos para ilustrar estes comportamentos. A música não se “move” mas conseguimos produzir uma sensação de mobilidade através da intensidade, da linearidade, da repetição e do encerramento. Estes padrões podem ser vistos como parte de uma sintaxe musical, criações de uma tradição musical que ajuda a organizar a nossa memória. Por esta razão, música organizada hierarquicamente tende a ficar retida na memória e, quanto maior for essa retenção, maior será a sua eficiência. Este procedimento reflecte um aspecto da natureza da memória musical humana.

Contudo, nem toda a música é organizada desta forma. Temos na música contemporânea alguns exemplos disso mesmo, música que não proporciona facilmente imagens que persistem na memória de longa duração. Assentes em hierarquias menos perceptíveis, ou por vezes não-perceptíveis pelo processamento inconsciente, esta música oferece alguma resistência à memorização hierárquica e, talvez por essa inacessibilidade, mantenha afastada de si o público comum.

Por seu lado, o estado inconsciente não é exclusivo do processamento primitivo. Devido à quantidade do material a ser memorizado, assim como à forma de

acesso a esse material, a memória a longo prazo depende directamente do inconsciente:

“Our long-term memories need to be unconscious: if they were all in our consciousness, there would be no room for the present.” (Snyder, 2000, p.69)

Estas memórias têm de ser estimuladas para serem lembradas. Esta acção baseia-se na noção de *redundância*²² como processo de estimulação das memórias. Este processo relaciona-se com o conceito de agrupamento por um mecanismo de associação entre experiências similares que se ligam entre si. Segundo Snyder (2000), estas memórias podem ser activadas de três formas:

- 1) Lembrar – é um processamento automático (não voluntário);
- 2) Reconhecer – é um processo associativo (quando um evento funciona como uma “deixa” para uma memória);
- 3) Recolher – é um processo consciente (tentamos deliberadamente lembrar-nos de algo).

Para este autor, o grande desafio para a memória de longo prazo será prolongar no tempo a associação entre uma determinada “deixa” e uma memória específica. Porém, esta relação pode ser traída por deixas aparentadas com o objecto original, provocando fortes interferências com o recolher dessa memória. Este facto poderá estar na razão pela qual improvisações livres tendem a desdobrar-se em encadeamentos de episódios, como uma forma onde uns eventos se desdobram nos outros, por associação ou por interrupção.

2.6 Memória Implícita e Memória Explícita

Alguns teóricos da memória (Eichenbaum, 1994; Brinner, 1995) têm vindo a organizar o estudo da memória em dois grandes grupos: A Memória *Implícita* e a

²² O conceito de redundância pode ser explicado pela Teoria da Comunicação pela probabilidade de ocorrência de uma informação, e surge como uma necessidade de protecção da mensagem contra possíveis falhas. A sua função é fundamental na comunicação do dia-a-dia, assim como é imprescindível na comunicação de dados de telecomunicações. A noção de redundância é vital na percepção musical, que nos permite, por exemplo, sentir o momento cadencial antes de ele acontecer. Este assunto é retomado mais tarde.

Memória Explícita (também chamadas de memória *Processual* e memória *Declarativa*).

Segundo Snyder (2000), a memória implícita não é acessível à consciência e usa um sistema anatómico distinto da memória explícita. O seu conteúdo está fortemente ligado a memórias motoras e, por isso, é muito difícil descrevê-las por palavras. Tais memórias são, na sua essência, o mesmo que competências: o conhecimento de como fazer coisas²³. Outro aspecto importante da memória implícita manifesta-se no fenómeno chamado *Priming*. *Priming* é uma memória inconsciente que reconhece objectos e pessoas automaticamente, sem compreendermos que é um acto da memória (reconhecemos uma frase musical numa peça por ser semelhante a uma frase ouvida no passado).

A memória explícita refere-se a memórias que são por nós activadas conscientemente. O conteúdo destas memórias são conceitos, eventos e imagens que podem ser descritos por palavras. Estas memórias são organizadas em sequências espaço-temporais num processo de consciencialização relativamente lento, mas que depois de estabelecido se torna automatizado e rápido. Segundo Tulving (1972) a memória explícita distingue-se em duas categorias: a memória *episódica* e a memória *semântica*.

2.7 A Memória Episódica

A memória episódica refere-se a experiências específicas que ocorrem numa determinada sequência e momento da vida de uma pessoa. É aquilo a que António Damásio chama “o *si autobiográfico*” (1999, p.205) e que implica a presença do sujeito. Como explica Snyder (2000), a memória inicial de uma determinada obra ouvida pela primeira vez será uma memória episódica. Esta memória tem muita importância no estudo da improvisação devido à sua tendência de encadeamento dos eventos musicais produzidos no decorrer da

²³ Segundo Squire (1994) os neurónios usados para este tipo de memória não são os mesmos neurónios usados na Linguagem e situam-se em diferentes partes do cérebro, provavelmente alojados nas partes baixas do sistema nervoso junto ao local que executa a acção muscular correspondente.

performance. O processo de memorização episódica depende também da forma como o sujeito categoriza as suas experiências. Segundo o autor, essa memória funciona como uma *caricatura* dessa experiência, que amplifica os seus traços principais. Segundo o autor, todas as nossas memórias e todo o conhecimento, foram originalmente memórias episódicas. No entanto, ao longo dos tempos, múltiplas memórias de experiências semelhantes passam a perder a sua individualidade e passam a constituir um outro tipo de memória, uma memória de longa duração.

2.8 A Memória Semântica

Voltando à divisão de Tulving (1972), estamos agora em condições de retratar a memória Semântica. Esta memória está ligada a conceitos abstractos geralmente organizados hierarquicamente. Na sua maioria relacionada com categorias abstractas da linguagem, falamos desta memória como uma acção do “Saber” por oposição ao “Relembrar”. A memória semântica é considerada como a memória primária envolvida no reconhecimento e ocorre muitas vezes inconscientemente. Através do uso regular da memória semântica na identificação das coisas, esta memória que pertence à categoria das memórias explícitas, passa a ser evocada automaticamente e, por isso, a ser uma memória implícita. Na verdade, memórias episódicas e memórias semânticas interagem na nossa experiência diária. As próprias categorias semânticas são construídas a partir de experiências episódicas, cujo objecto pertence, por sua vez, a uma categoria semântica²⁴. O mesmo se passa no nosso conhecimento musical: associamos notas e ritmos a padrões; reconhecemos conjuntos de sons em simultâneo como acordes; reconhecemos o timbre dos instrumentos e até vários estilos musicais – que constituem memórias semânticas, enquanto a experiência de uma determinada peça constitui uma memória episódica. Da interacção desta duas memórias

²⁴ Snyder exemplifica muito simplesmente com o caso da categorização das aves, como animais com duas patas e asas, um exemplo de memória semântica. Relembrar que um pássaro particular pousou numa determinada árvore do quintal às 11 horas da manhã, é uma exemplo de uma memória episódica. A categorização semântica desenvolveu-se através de experiências como o tal pássaro do quintal, num processo de generalização das características de todos os pássaros.

resulta uma categorização pessoal que se desenvolve ao longo da vida numa expectativa de apurar e refinar continuamente a memória semântica. Este tipo de interação torna-se fundamental no pensamento da música e determinante no processo da improvisação.

Em resumo, podemos afirmar que a forma como categorizamos os sons determina o sucesso da capacidade de lembrarmos a música e, conseqüentemente, determina o resultado da criação musical. Desenvolvendo a categorização e os processos de recolha da memória, estamos a potenciar a qualidade e o alcance da invenção no decorrer do tempo.

“Many kinds of “experts” are simply people who through a great deal of practice, have developed fine-grained category structures.” (Snyder, 2000, p.82)

2.9 O Esquema

Uma das formas de agilizar a memória é desenvolver estruturas ou esquemas baseados em modelos abstractos que agrupam experiências similares. Estes esquemas são estruturas centrais de memória semântica que potenciam a geração musical e a sua performance. Ao contrario da categorização que tende a ser hierárquica, esquemas são puramente uma organização estrutural de espaço e tempo. Segundo Caspurro,

“A noção de ‘esquema’ harmónico pode ser entendida, portanto, como algo semelhante à estrutura, padrão ou unidade perceptiva definida pelos princípios de proximidade e semelhança teorizados pelos psicólogos gestaltistas.” (Caspurro, 2006, p.87)

Estas estruturas devem ser flexíveis pois pretendem ser utilizadas em muitas situações diferentes. A “Variação” é um exemplo paradigmático de como funciona este tipo de esquema: introdução do material básico, seguido de variação do material em diferentes maneiras, mantendo alguma relação que permita o reconhecimento com o tema original. Este tipo de moldura é muito utilizado noutras práticas musicais como no *jazz* e nas *ragas*, onde a compreensão da improvisação requer a expectativa e a constante comparação com o arquétipo esquemático. Ainda pertencente a este grupo de esquemas, temos o *Plano* como

uma moldura que serve de guia para a interpretação de uma peça, ou o *Mapa* da improvisação a levar a cabo. Esta partilha de conceitos musicais em grupo é uma manifestação de cultura musical. O recurso a esquemas de performance e estratégias de organização da improvisação é desenvolvida nos capítulos 3. e 4. sobre o *Plano*, numa perspectiva do controlo mental.

2.10 A Metáfora

Como foi abordado anteriormente, a memória serve-se de processos de associação que nos permite lembrar de coisas através de outras coisas, isto é, lembrar memórias através de outras memórias. Muitas das vezes não há relação entre estas memórias podendo estas pertencer a áreas de experiência distintas. Isto significa que, no entanto, há alguma relação na forma como foram organizadas essas memórias de longa duração que nos permite ter acesso à informação sem seguir uma organização hierárquica. Saltar de um conceito para outro conceito ou explicar uma experiência através de outra, é uma metáfora.

Podemos afirmar que, de uma forma geral, o ser humano fala através de metáforas, isto é, da transferência de significação. No trabalho *“In Metaphors we Live by”*, Lakoff e Johnsen (2003) exploram o assunto sob o ponto de vista da linguística e da filosofia, sugerindo que a metáfora não só anima os nossos pensamentos como também estrutura a percepção, a compreensão e o conhecimento. De uma forma geral, os autores encorajam-nos a reflectir que o papel da metáfora molda não só a nossa perspectiva do passado e do presente como desenvolve as nossas expectativas perante aquilo que as nossas vidas poderão vir a ser no futuro. Apesar de para a maioria das pessoas estar relacionada com a imaginação poética, a retórica e, sobretudo com a linguagem e a palavra, a metáfora é um dos fundamentos da nossa natureza e do intelecto. Consequentemente, está ligada à forma como percebemos o mundo, como pensamos e como potenciamos as acções. O papel da metáfora na percepção e na geração musical assume uma importância decisiva e estruturadora.

Como referido anteriormente, grande parte do vocabulário musical erudito é baseado em metáforas: do mais básico conceito de altura *Alto* e *Baixo*; às indicações de tempo *Allegro*, *Presto*, *Andante* e *Grave*; ou ao carácter musical *Giocoso*, *Indeciso* ou *Scherzando*, são palavras com origem no mundo exterior à música. Estas metáforas estão directamente ligadas ao conceito de metáforas de *orientação*, categorizada por Lakoff e Johnsen (2003). Um som agudo é considerado de *Alto* por associação a uma sensação de gravidade. Por outro lado, a música “não tem pernas”, e por conseguinte, “não anda”, como sugere a palavra *Andante* ou o conceito de *Walking Bass*. Ainda por outro lado, o uso da metáfora é uma constante quando trocamos impressões sobre uma determinada peça e nos dizemos “*perdidos*” ou “*fora do sítio*”, como alusões de ordem espacial, de “*chegar tarde*” ou “*de puxar para trás*”, como alusões de ordem temporal. Este processo pode ainda alimentar a geração do discurso composicional ou da improvisação através de imagens que funcionam como estímulo à criação e à invenção. As metáforas estão muitas das vezes ligadas ao próprio título da obra ou do andamento pela sua importância na sua construção (*Pastoral*, *Heróica*, *O Mar*, *O Amanhecer*, entre uma infinidade de títulos). São conhecidos relatos de músicos improvisadores que sustentam o uso da metáfora como um dos grandes estímulos para a geração musical em tempo real (Nachmanovitch, 1990), desde o uso assumido de imagens, cores e estados de espírito como catalisadores da improvisação (Borgo, 2005; Pressing, 1998).

“When improvisers talk about their music, they often draw upon a linguistic metaphors grounded in communication or rhetoric.” (Berliner, 1994, p.117)

Por seu lado, Dobbins (1980, in Caspurro, 2006), comparando a capacidade de improvisar com o uso da linguagem, refere que a improvisação se serve da capacidade da metáfora:

“The capacities for creative self-expression and spontaneous conversational interaction indicate a person’s proficiency in the use of a verbal language. The most exactly equivalent music skill is that of improvisation: the spontaneous expression of musical images that directly reflect the immediate ideas, emotions, and sensations of the improviser.” (Dobbins, in Caspurro, 2006, p.101)

Por estas declarações constatamos que o uso da metáfora não está limitado à linguagem, nem tão pouco entre a palavra e a música, podendo assumir uma relação entre *experiências musicais*. Pode ser apenas uma relação entre duas características musicais ou ainda entre duas estruturas (Snyder, 2000). Segundo o autor, este uso da metáfora refere-se ao “mapear” de uma categoria ou esquema em outro.

“Image schemas represent the most stable constancies and structures we all share as human beings, derived from dynamic patterns of interaction with our environment. They may be thought of as a kind of perceptual abstraction. A perceptual abstraction in this sense associates a number of different perceptual experiences into a schema.” (Barsalou, in Snyder, 2000, p.108)

O uso de imagens como esquemas não se reporta apenas a objectos, mas a qualquer entidade representada mentalmente sendo ela do mundo exterior ou a uma simples abstracção. Esse objecto pode também ser uma imagem acústica, uma sensação, ou até um conceito de relações de proporcionalidade ou uma equação matemática. O que importa sublinhar é que qualquer tipo de associação metafórica é primeiramente uma associação subjectiva.

Teorias mais recentes (Pressing 1998; Borgo 2005) sugerem que o mapa metafórico nem sempre é arbitrário e, no caso da música, pode estar alicerçado em estruturas cognitivas fortemente associadas a experiências físicas com o nosso corpo (assunto desenvolvido no capítulo 3.). A relação destas estruturas como representações do mundo físico e motor com a verve artística, sugere-nos que a metáfora pode servir como uma ponte entre experiência e conceptualização:

“Understanding possible metaphorical connections between music and experience can help us not only understand music, but also create it.” (Snyder, 2000, p.111)

O autor refere-se ao poder da metáfora como entidade de estímulos à criação musical, também referida por Nachmanovicht (1990) como “*o poder da metáfora*”. Na verdade, um conjunto de metáforas acústicas pode organizar de uma forma coerente parte da experiência musical. Em resumo, sentimo-nos encorajados a considerar a possibilidade de o processo de geração musical poder ser, ele

mesmo, uma transformação metafórica da própria experiência do compositor em música.

2.11 Sintaxe

Segundo Sloboda (2006), a música e a linguagem partilham um conjunto de comportamentos e características formais. A *Sintaxe* trata da forma em como as unidades comunicativas são combinadas e sequenciadas, segundo regras que garantem uma compreensão generalizada. O sentido destas sequências são tratados pela semântica e têm como alvo a observação de eventos mais longos. O linguista Chomsky (1965) afirma que na sua generalidade, todas as línguas naturais revelam uma mesma estrutura que reflete uma universalidade do intelecto humano. Por sua vez, alguns pensadores da música sentiram-se impelidos para encontrar essa universalidade na música, como Heinrich Schenker (1979). Porém, há uma importante diferença entre a linguagem musical e as chamadas línguas naturais, na medida em que usamos a língua natural com funções bem determinadas, como para fazer afirmações, para questionar a realidade e desenvolver relações entre objectos.

“If music has any subject matter at all, then it is certainly not the same as that of normal language.” (Sloboda, 2006, p.12)

Outro argumento pode surgir vindo da crença que *‘a música é a linguagem das emoções e dos sentimentos’*, tão profundamente enraizada e difundida pelas definições mais generalistas. Esta comparação metafórica pode ser explorada com algum rigor e proveito científico mas torna-se um alvo de desconfiança por parte da comunidade mais académica e científica.

Na linha de Sloboda, há contudo algumas similaridades entre as linguagens naturais e a música que encontram correspondências ao nível dos conceitos de *estrutura superficial* e *estrutura profunda* (*“surface and deep structure”*, 2006, p.13), conceitos com algum paralelismo com a representação musical de Schenker entre *“foreground”* e *“background”*. A estrutura profunda define a base e as fundações sobre a qual se desenvolvem as transformações que ocorrem à

superfície e dão origem às frases efectivamente realizadas. Desta forma, numa língua natural, a estrutura fundamental (profunda) permite a geração de duas sequências:

- 1) O + pai + ouve + algo,
- 2) O + filho + canta.

O processo de transformação da gramática permite a obtenção de duas frases: “O pai ouve que o filho canta”; e “O pai ouve o filho cantar”. As frases estão organizadas segundo regras categoriais na sequência SN (sintagma nominal) + SV (sintagma verbal), numa relação conhecida como *Sujeito* e *Predicado*.

Não querendo aprofundar a analogia entre linguagem e música para terrenos afastados do assunto principal desta tese, podemos exemplificar a estrutura em Chomsky em comparação com a estrutura em Schenker. A estrutura gramatical de uma frase simples do género “O filho canta” revela uma organização em ‘árvore’ onde podemos observar uma estrutura profunda inalterável:

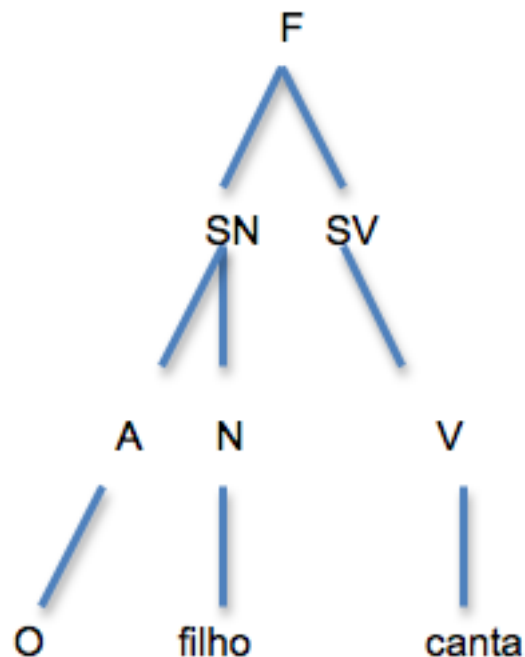


Figura 12 Exemplo da constituição em árvore de uma frase simples em português com os constituintes: F – frase; SN – sintagma nominal; SV – sintagma verbal; A – artigo; N – nome; V – verbo.

No caso musical, a análise de Schenker reside na busca de uma estrutura fundamental (*Ursatz*) composta por duas entidades: a linha melódica (*Urline*) e a linha de baixo que a sustenta (*Bassbrechung*):

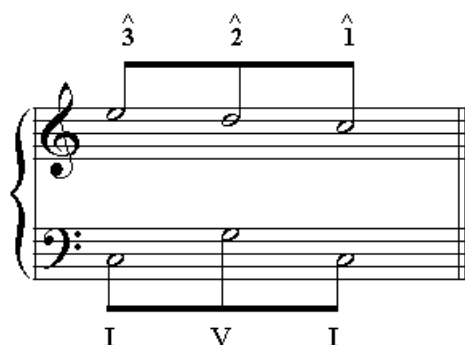


Figura 13 Estrutura Fundamental em Schenker.

O processo consiste numa redução progressiva da obra musical para uma estrutura fundamental (Forte, 1982). Em termos gerais, podemos afirmar que à medida que vamos retirando a informação do nível superficial e nos aproximamos da estrutura fundamental, duas obras diferentes tornar-se-ão cada vez mais similares. A grande diferença entre os dois modelos reside no objectivo da análise gramatical. O objectivo dos linguistas será encontrar um conjunto de regras que possibilitem a construção de frases *sempre aceitáveis*, ao contrário da análise Schenkeriana que, embora se baseie no facto de todas as boas composições estejam baseadas no conceito de *Ursatz*, o seu uso como estrutura generativa não garante a construção de apenas *boas frases*. A diferença está patente na aplicabilidade de cada uma das perspectivas, a perspectiva generativa da linguística em Chomsky (1965), e a perspectiva não generativa do método de Schenker (1979). Por outro lado, aquilo que fica patente na teoria Schenkeriana é que a música, ao contrário da língua natural, se distingue entre si ao nível da superfície, aceitando que a estrutura fundamental se mantém inalterada de obra para obra.

Ultrapassando a analogia entre Linguagem e Música, parece-nos claro que existem mecanismos que estruturam a produção musical, isto é, um sistema de convenções que regulam a geração musical. Estas regras estão associadas à gramática musical e à sintaxe musical. Porém, não há uma gramática única para todo o corpo que constitui a música. Sobretudo na música contemporânea onde podemos encontrar uma diversidade de linguagens e sistemas musicais nunca antes visto. Parece-nos que a tentativa de estabelecer uma sintaxe para toda a música constitui uma utopia. Na verdade, seria melhor escolher um só compositor para percebermos as regras das suas obras, para mais tarde o associarmos a um conjunto de compositores que usassem uma linguagem que assenta nos mesmos princípios. Por outro lado, Sloboda (2006) lembra que diferentes regras podem produzir o mesmo resultado musical. Uma gramática não garante a explicação total dos processos psicológicos de geração. Por outro lado, o homem recorre deliberadamente à infracção das regras e das convenções para atingir determinados resultados. Falamos *in-gramaticalmente*, compomos desrespeitando as regras que nós próprios escolhemos.

“A formal sintaxe or grammar is a closed system whose sole purposes is to generate the set of sequences stipulated as ‘grammatical’.” (Sloboda, 2006, p.32)

Por outro lado tem vindo a ser reconhecido pelos teóricos que há um conjunto alargado de obras que partilham um número considerável de aspectos de sintaxe. Desta forma e segundo o autor, deveríamos dar especial atenção a estes aspectos comuns que actuam perante os principais elementos da música: *Ritmo, Melodia e Harmonia*.

Podemos dizer que, na música ocidental, estes elementos são combinados dentro de determinadas regras. Qual destes aparece mais à superfície? No caso da música tonal, Schenker mostra-nos que a estrutura harmónica suporta uma infinidade de elaborações melódicas dentro de uma linha principal descendente, deixando as diferenças para o nível da elaboração horizontal:

“Melody , thus, represents the level of the greatest differentiation in music, the level at which our evaluative and critical faculties are most immediatly engaged. It is the aspect of

music which is nearest to the 'surface', and that which, for most listeners, most immediately characterizes the music." (Sloboda, 2006, p. 52)

Tendo em conta a relação entre estes elementos e a proeminência da melodia como factor principal de caracterização, Sloboda (2006) cita o modelo proposto por Sundberg e Lindblom. Neste modelo, podemos observar primeiramente uma preocupação na concordância com a teoria para a linguagem de Chomsky e Halle (1968), apresentando uma estrutura gramatical hierárquica em árvore.

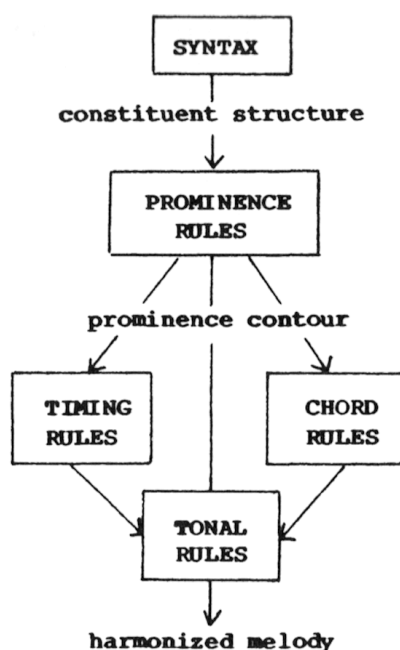


Figura 14 Esboço de Sundberg and Lindblom para a gramática de canções infantis (in Sloboda, 2006, p.39).

Este esquema, representa uma proposta para a gramática generativa de melodias de oito compassos tendo como referente um conjunto de canções ensinadas nos infantários suecos, escritos no final do sec. XIX por Alice Tegner. A função do 'prominence contour' tem o seu paralelo no discurso da língua natural quando se atribui a acentuação, o timing, e a entoação da frase. Em termos musicais esta função serve para gerar as durações e as harmonias apropriadas dentro das regras do sistema tonal. Sundberg e Lindblom propõem ainda uma estrutura também em árvore baseada numa geração simétrica e composta por frases divididas em antecedente /consequente, membros de frase em proporções

sempre iguais e equilibradas (ao contrário da análise Schenkeriana que se baseia numa estrutura harmónica).

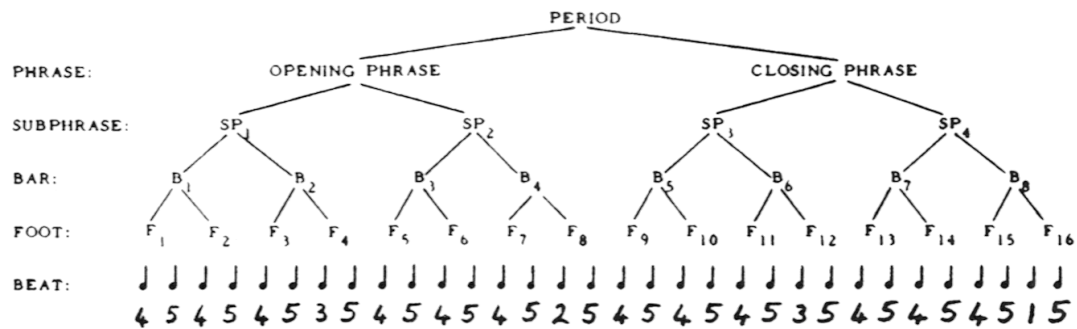


Figura 15 Estrutura das canções geradas pela gramática de Sundberg and Lindblom (in Sloboda, 2006, p.39).

Neste esquema, podemos observar a divisão das canções numa estrutura periódica paralela, numa relação de antecedente e consequente, nitidamente simétrica. Cada frase é dividida em dois membros de frase que, por sua vez, se divide em dois pequenos membros iguais. Menos clara é a funcionalidade deste modelo na derivação pelo grau de proeminência expressa pelos números no fundo do esquema. Não obstante, podemos observar uma tentativa de encontrar um sistema generativo capaz de produzir música dentro de certos parâmetros culturalmente aceites por uma larga comunidade.

Sob o ponto de vista do aspecto vertical da música, podemos observar que grande parte dos livros sobre harmonia contêm um grande número de *prescrições* sobre o tipo de encadeamentos mais importantes, assim como um conjunto de *obrigações* e algumas *proibições*. A música tonal assenta num extenso grupo de regras, como a constituição de uma *tónica* como centro à volta do qual gravitam os outros sons. Embora a explicação do sistema tonal esteja fora do escopo deste trabalho, podemos assumir que este constitui um exemplo paradigmático de uma linguagem com uma sintaxe bem definida e de um conjunto de regras gramaticais capazes de suportar um idioma singular, mas mantendo em simultâneo um sentimento de ambiguidade.

“Music uses patterning to achieve structure goals; it also uses patterning to engage listener with decorative detail, but structure coherence of a piece of music is not to be found solely within the principles of patterning. These principles do not have starting points and goals built into them. They can be applied over and over again to any musical idea whatever, so that an indefinitely long piece of music could be produced (just as, using Escher’s techniques, an indefinitely large drawing could be produced).” (Sloboda, 2006, p.56)

Na ausência de uma linguagem específica como a linguagem tonal, podemos observar que a música se rege na sua generalidade por princípios básicos de *Tensão* e *Distensão*. Estes princípios estão muito associados à sensação de gravidade musical, por um lado, e a princípios do débito da informação, por outro, donde se depreende que mais informação provoca excitação e menos informação um relaxamento. Estes princípios de tensão e resolução podem constituir, em última instância, o significado mais universal da música, representando os pilares da oração musical. Segundo Caspurro,

“A sintaxe musical é, antes de mais, o resultado de um conjunto de convenções culturais das quais depende a aprendizagem particular de cada sujeito. A objectividade ou a subjectividade inerente ao processo de atribuição de significado musical pode traduzir, em suma, que existem modos diferentes de compreender a mesma música.” (Caspurro, 2006, p.64)

A ideia de transportar a analogia da linguagem para o contexto da improvisação pode parecer-nos bastante óbvia e recorrente. Na verdade, os improvisadores movimentam-se dentro de um idioma mais ou menos fixo que, na sua maioria, está comportado às regras do sistema tonal. Por outro lado, esta relação poder-se-á tornar mais difícil tendo em conta a diversidade e a facilidade em como o improvisador pode saltar de um referente para outro, de uma linguagem para outra, misturando as regras e, por vezes, contrapondo-as e transgredindo-as. Por isso, parece-nos clara a necessidade da compreensão das regras de um sistema para podermos gerar novidade:

“A compreensão da sintaxe harmónica será, pois, a ‘concepção de fundo’ requerida pela improvisação melódica, bem como por qualquer outra competência musical que exija, em termos de processo e produto, a aplicação de conhecimento familiar a novas situações de significação tonal (como a leitura ‘à primeira vista’, a realização escrita de um ditado, a composição).” (Caspurro, 2006, pag.57)

Contudo, se é aceite pelos psicólogos que algumas das características gramaticais provocam implicações na forma como pensamos, sentimo-nos encorajados a trazer a improvisação para o laboratório e desencadear um trabalho de campo que nos possa esclarecer sobre a existência de uma sintaxe da improvisação, ou de um conjunto de processos que sejam repetidamente usados na geração musical improvisada (ver Parte II – Estudo Empírico).

2.12 Redundância

Como já introduzido anteriormente, *redundância* é um mecanismo imprescindível na comunicação diária e tem como principal função reduzir a quantidade de informação que temos de processar a uma porção assimilável pela capacidade da nossa memória. Em música podemos dizer que a redundância torna a comunicação mais *acessível* e *previsível*. Para além da vantagem da redução de informação, a redundância permite-nos manter a comunicação mesmo quando há uma falha ou falta de informação. Por exemplo, na leitura de uma partitura com falhas de notas ou num ritmo com figuras em excesso para o compasso dado (Sloboda, 2006²⁵); também a nível harmónico, permite-nos a antecipação dos momentos cadenciais pelo grau de previsibilidade do seu encadeamento ou da sua resolução; ou ainda importante ao nível formal, permite a previsibilidade baseada na repetição e simetria dos padrões, da constância dentro das secções e na similaridade dos eventos.

“Whether as syntax, as repetition of elements and patterns of elements, or as constancy, redundancy thus allows us to have certain expectations about messages we perceive: it makes them predictable to some extent. This is equivalente to saying that communication is regulated by schemas (Grammatical structure, for instance, is highly schematic).”
(Snyder, 2000, p.210)

A redundância está intimamente ligada à sintaxe musical e aos processos de compreensão e predição da música, *“factores decisivos na forma como desenvolvemos a nossa criatividade”* (Caspurro, 2006, p.42). Os processos de

²⁵ Para informações mais detalhadas sugere-se a leitura do sub-capítulo 3.2.2 “Errors in reading”, in *The Musical Mind*, (Sloboda 2006, p.74).

compreensão da música são explicados no conceito de ‘audiação’²⁶ introduzido por Gordon como a “*capacidade de ouvir e compreender musicalmente quando o som não está presente*” (Caspurro, 2006, p.42). Porém e apesar de a improvisação musical não corresponder sempre a uma manifestação de predição musical, a autora defende que:

“(...) o carácter de predição inerente ao processo de audiação é o que caracteriza a competência para improvisar música. Audiar e, em última instância, criar e improvisar é, em suma, um ‘ir’ à frente da própria música que se está presentemente a ouvir, a evocar através de uma memória, ou a executar.” (Caspurro, 2006, p.52)

A redundância assume um papel vital na improvisação pois aligeira a quantidade de informação que assimilamos no constrangimento do tempo real – característica central na improvisação, permitindo em simultâneo a canalização da atenção para a geração de respostas, tirando partido da *antecipação* daquilo que provavelmente irá acontecer. A redundância proporciona e encoraja a produção de novidade, pois só conseguimos gerar novidade se *anteciparmos* o futuro, caso contrário, teremos apenas resultados instantâneos de concordância automática e de decisões não conscientes (Norretranders, 1999)²⁷.

2.13 A Memória no espaço temporal

O tempo é a causa de toda esta discussão acerca da memória e, sendo a música um fenómeno que se desenvolve no tempo, sugere-se um olhar sobre a memória no espaço temporal. Sob o ponto de vista biológico, a função do nosso sentido do tempo é afinar o nosso comportamento ao ambiente que nos rodeia, isto é, actua como um relógio com o qual sincronizamos o nosso comportamento em relação ao exterior (Michon, 1985). Sabemos no entanto, que embora se baseie em

²⁶ Audiação é a tradução proposta na versão portuguesa da obra *Teoria de aprendizagem musical* de Gordon (2000) para o termo ‘audiation’ – conceito criado pelo autor em 1980. (Caspurro, 2006, p.42)

²⁷ Segundo a proposta de Norretranders (1999) em “*The User Illusion*” fortemente apoiada nas experiências de Libet, a consciência humana caminha cerca de meio segundo atrasada em relação à realidade, e sugere que apenas conseguimos momentos de sincronização com o recurso a mecanismos de antecipação, que ocorrem com menos frequência do que tendemos a imaginar. Caso contrário, tendemos a agir de uma forma automática.

algumas fontes de existência física, o tempo é uma abstracção criada pelo homem baseada em aspectos de memória e de duração própria (Snyder, 2000). Contudo, mais importante do que a soma de todos os relógios existentes é a divisão tripartida do tempo sugerida pelo psicólogo Block (1990):

- a) Duração,
- b) Sucessão;
- c) Perspectiva temporal;

a) A duração tem um papel muito importante na música, em especial nos aspectos formais ligados à proporção. Sabendo que o tempo não é directamente percebido, e que não temos um sentido do tempo absoluto, a noção de tempo tem a haver com a forma como relacionamos os eventos musicais, isto é, como percebemos as relações de proporções entre as partes, como relacionamos a repetição de material ou como sentimos o anacronismo. Fenómenos interessantes como a tendência de vivermos e de nos lembrarmos de formas diferentes quando ouvimos a repetição de um mesmo evento (Block, 1990). A razão desta tendência, onde o segundo tende a ser experienciado como mais curto que o primeiro, pode ser explicado pelo impulso de tudo o que é novo tender a ser processado com mais informação e detalhe. Kramer (1988) sugere que seja esta a razão pela qual, música construída sob uma estrutura métrica regular tende a ser mais compreendida pelos ouvintes, que não só têm uma melhor percepção da sua duração, como os ajuda a perceber a ordem dos eventos. Este facto tem algumas implicações na geração da música improvisada, na medida em que pode explicar a grande adesão, por parte dos improvisadores, na adopção de estruturas cíclicas redundantes, como no caso do jazz, que lhes ajudam a garantir o controlo e a ordem dos eventos.

b) Sucessão - A relação entre *antes* e *depois* é uma categorização que varia com o nível temporal. Segundo Snyder (2000), esta capacidade só é possível nos níveis de memória de curta duração. A memória de longo prazo não estabelece esta relação temporal de forma automática e serve-se de mecanismos

sofisticados para estabelecer a relação de sucessão. Ao contrario desta, a memória a curto prazo tende a manter a informação na sua ordem original, o que nos permite lembrar imediatamente um número de telefone ou uma frase. Como vimos anteriormente, esta memória é automática e inconsciente. Contudo, a memória a longo prazo não está munida deste mecanismo e, por esta razão, usa formas de alocar as informações a factores espaciais como *Onde*, *O quê* e *Como*, em detrimento do habitual *Quando*. Estes factores funcionam como “deixas” para referências externas para encontrar uma determinada informação do passado, em especial através de deixas conotadas com uma ordem espacial. Somos encorajados a constatar que a maioria das representações do tempo são associações ao espaço físico²⁸.

c) A Perspectiva Temporal - Segundo Snyder (2000), a perspectiva temporal refere-se ao estudo da construção da *ordem linear* do futuro, do presente e do passado, assim como, o estudo de como um determinado evento ocorrido num determinado tempo se desloca através destas três fases temporais. Embora existam outros seres que revelam uma noção do passado e mesmo alguns que respondam a situações baseados na antecipação de um comportamento, o Homem parece ser o único ser capaz de ter a verdadeira consciência do *ser* perante os três tempos. Este comportamento é amplamente estabilizado pela linguagem. No entanto, no mundo físico e dos outros seres existe apenas e sempre um “agora”, o presente. A perspectiva temporal do mundo humano, assenta em aspectos de Linearidade e Continuidade, e estes, têm um efeito profundo na forma como criamos música, seja ela composta ou improvisada. A forma como criamos os eventos musicais, os desenvolvemos e criamos expectativas em relação aos próximos eventos fornecem uma perspectiva linear de lembrança ou antecipação. Como vimos anteriormente, podemos criar uma ilusão de “movimento” na música através da linearidade dos eventos, mas também através de relações de proximidade, continuidade ou descontinuidade. Estes são pontos de interesse maior no estudo da improvisação pois, na linha de

²⁸ Muitas vezes não nos recordamos de uma determinada sequência de eventos pela sua sucessão cronológica, mas conseguimos recolher essa memória através de uma sequência de eventos relacionados com o espaço físico, apelando a uma imagem ou característica de um lugar ou de um objecto.

Jeff Pressing, só existem dois tipos de discurso possíveis: *associativo* ou *interruptivo*. Ambas as situações resultam do grau de linearidade, continuidade e descontinuidade que usamos, efeitos baseados num alcance possibilitado pela memória. Isto leva-nos a reflectir sobre estratégias para potenciar a memória e a nossa capacidade de processar informação.

Mas antes de mais, segundo a perspectiva de Snyder (2000), devemos estabelecer que tipo de música vamos fazer de acordo com a memória que queremos utilizar:

1. música que pretende explorar a memória a longo prazo, construída hierarquicamente através de representações mentais associativas de grandes estruturas;
2. música que pretende lutar com a redundância através da frustração da antecipação e do relembrar, e por isso ampliando a ordem local do presente, num processo de “*sabotagem*” aberta.

Temos vindo a analisar até agora a primeira hipótese, como aquela que representa a maioria da música que ouvimos. Por essa razão, debrucemo-nos sobre a segunda, como uma música representativa da música contemporânea, de vanguarda e alguma música improvisada associada à improvisação livre. Como é que criamos uma música que contrarie a previsibilidade e a expectativa? Segundo Snyder (2000), podemos criar obras de valor artístico através de estratégias de informação baseadas na exploração dos conceitos de redundância e previsibilidade, e a partir de estratégias de manipulação da duração da memória²⁹. Podemos criar música através da construção de padrões cuja distribuição de informação dificulte a respectiva caracterização o seu processamento. Esta situação pode ser provocada pela introdução de grandes quantidades de informação ou por défice de informação (como em alguma música

²⁹ Lutar contra a redundância é estabelecer a ideia que vai acontecer uma determinada coisa e no momento da resolução oferecer outra solução, trabalhando com a expectativa do ouvinte. Evitar uma cadência harmónica; ou qualquer outro tipo de interrupção, são processos altamente explorados no Teatro Musical, como nas peças de Maurício Cagel que explora a não resolução das frases e dos movimentos harmónicos, mas também orquestrações improváveis (“*Finale mit Kammerorchester*” e “*Divertimento?*”, para Ensemble).

atonal³⁰). Estratégias que envolvam informação complexa e pouca redundância, como sequência de alturas muito afastadas e ritmos sem padrão perceptível, produzem música que não casa com os esquemas habituais da percepção musical. Retirando qualquer tipo de previsibilidade e de memória, a impossibilidade de categorizar e a falta de referências levam-nos para uma situação focada somente no presente.

A estratégia oposta, constrói uma música com o mínimo de mudanças possível, introduzindo apenas o mínimo de contraste para manter o interesse. É o caso de alguma música *Minimalista* onde o processo consiste na sustentação de eventos por largos períodos de tempo. A mudança que mantém a atenção do ouvinte realiza-se ao nível do padrão, através de mudanças subtis e quase imperceptíveis, como um tipo de *nuance* que se sente mas que não lembramos muito bem. Estas estratégias estão ligadas à manipulação das durações, pois a variação do material ocorre diluída num tempo alargado para além da nossa concentração. Estas estratégias podem consistir não apenas em repetição de padrões, mas de durações e de silêncios que provocam a dificuldade de processamento³¹. Estes constrangimentos apoiam-se directamente nos limites e na debilidade da memória a curto-prazo pela introdução de eventos que ultrapassam a sua capacidade de processamento. Uma possível forma de exploração musical ligada à duração consiste na introdução de silêncios entre eventos, frases e membros de frase, perturbando a ligação dos eventos e a sua categorização por distorção do sentido de intervalo temporal, duração das proporções e do fraseado. Ainda um exemplo de outra estratégia relacionada com a duração é o exemplo de alguma música baseada no uso extensivo do conceito de Pedal ou de Bordão, que produz uma ilusão de um único evento onde princípio

³⁰ A ausência de uma ordem de gravidade ou abolição de um centro tonal, aliada ao uso intervalos dissonantes e de sequências intervalares que evitam o grau conjunto, podem criar no ouvinte a dificuldade de caracterização e a incompreensão de uma música que está for a das suas referências e da sua capacidade de comunicação.

³¹ Um exemplo deste processo pode ser obtido numa cadência tônica-dominante –tónica pelo afastamento destas funções no tempo, fazendo com que a relação entre os acordes perca a sua função. É o que acontece de uma forma refinada em alguma música de Debussy, ou nas explorações das texturas contínuas de Ligeti e, de uma forma geral, em alguns dos processos usados na música minimalista.

e fim são uma mesma coisa. Alguns destes princípios podem também ser observados em alguma música Minimalista.

Compreender como funciona a memória e a forma como percebemos os sons ajuda-nos a perceber as dificuldades que estão directamente ligadas ao processo de improvisar música.

“A principal dificuldade consiste em conciliar durante o processo de performance a realização simultânea de pensamento criativo com o imediatismo da execução. Ou seja: ser capaz de projectar o futuro (predição de ideias) em simultaneidade com o que já se projectou no passado imediato mas que está a ser manifestado no presente (execução).”
(Caspurro, 2006, p.145)

Após uma visão geral sobre a memória musical, surge uma necessidade de compreendermos outras memórias específicas da performance da improvisação, como o controlo motor e o alto nível de fazer decisões no decorrer da execução.

3. O Controlo Motor

A improvisação distingue-se das outras formas de fazer música pela sua característica inevitável onde a criação ocorre simultaneamente com a sua performance. Este constrangimento principal - o *tempo*, está na base da necessidade dos improvisadores desenvolverem mecanismos para a criação em tempo real. Podemos observar esta geração sob duas perspectivas principais: a Perspectiva Interna e a Perspectiva Externa. A perspectiva interna está intimamente ligada ao fenómeno psicológico e aos constrangimentos principais como a Memória e o Conhecimento de Base, assim como, ligada ao fenómeno fisiológico e ao Controlo Motor. A Perspectiva Externa está ligada ao fenómeno sociocultural. Esta noção de Improvisação desenvolvida por Barry Kenny e Martin Gellrich (2002) no capítulo sobre Improvisação do livro “The Science & Psychology of music Performance” aponta-nos para o estudo do fenómeno da Improvisação focando separadamente as perspectivas enunciadas, em especial, o estudo do Controlo Motor e o estudo do Processo Mental.

A Improvisação depende directamente do corpo como veículo de produção da ideia, um processo artesanal e operatório. A intromissão do factor físico entre o processo criativo e a sua execução determina o sucesso do pensamento e o resultado musical. Valerá a pena pensar em coisas que o corpo não sabe fazer? Aqui reside, talvez, uma das características principais da improvisação, isto é, a ferramenta condiciona a acção. Sem corpo, sem controlo motor não há improvisação. Satisfeito este pré-requisito, estamos aptos para a aventura de melhores ou piores improvisações; agora sim, podemos falar de emoção e imaginação, forma e fraseado, mas não antes de ter a capacidade motora de dominar um instrumento. É um papel determinante que o corpo tem na acção improvisativa que é fundamental para a concretização da intenção mental. É a execução da criação por excelência. É a fusão entre *autor* e *actor*.

O controlo motor assume uma relevância considerável no estudo da improvisação e torna-se, por isso, necessário compreender esta área complexa. O estudo do controlo motor tem vindo a ser tradicionalmente centrado à volta da mão-de-obra especializada, em especial na indústria, mas também no desporto, na escrita e

em tarefas de laboratório. No entanto, encontra na música um campo de estudo menos observado e, no domínio da improvisação, uma dedicação ainda menor.

3.1 O Esquema Motor

O investigador Jeff Pressing tem vindo a centrar o seu estudo nesta área e mostra-nos vários tipos de esquemas gerais sobre as competências e características principais do programa motor. Compara os modelos apresentados por Schmidt (1983) e Shaffer (1980) centrados na mão-de-obra especializada introduzindo o factor da “novidade” nas tarefas diárias (ou o possível paralelo musical da procura do novo na improvisação). O esquema contém características gerais do movimento que é organizado em qualquer situação para satisfazer os requerimentos contextuais e os objectivos do executante. Neste caso, o contexto guia a produção de uma série de comandos motores que geram, no momento, um padrão de acções-musculares espaço-temporal. A possibilidade de este esquema gerar novidade é possível por um lado, devido ao facto do esquema ser apenas uma generalização do programa motor e não de instruções de movimento específicas e, por outro, pela inclusão de um grau de variabilidade das condições de prática/estudo determinantes na resistência do esquema. Estas são situações aproximam-se bastante dos problemas da improvisação.

3.2 O Plano no controlo motor

Sloboda (1982) e Shaffer (1980) sugerem a noção de um “plano de acção” na interpretação musical (anteriormente descritos por Miller e Pribram (1960) e Clark e Clark (1977) para planos de acção na linguagem).

“A plan is an abstract homomorphism representing the essential structure of the performance and allowing finer details to be generated or located as they are needed during execution.” (Shaffer, in Pressing, 2005, p.133)

Outras perspectivas ganharam importância baseadas na “invariância organizacional” (Turvey, 1977), teorias que tendem a substituir as noções de

processo cognitivo e de controlo por invariantes organizacionais, como estruturas de constrangimentos característicos.

“These organization invariants are characteristic constraints structures that allow the emergence of specific spatial relationships and dynamic processes in the behaviour of non-linear systems when the parameters controlling these systems fall in certain critical ranges.” (Pressing, 2005, p.134)

Então, se admitirmos que a acção motora humana é não-linear, as propriedades características da coordenação humana emergirão dos constrangimentos impostos por uma dada tarefa. Por outro lado, esta teoria parece aplicar-se primariamente às dinâmicas da execução motora em detrimento das intenções e das decisões, funções vitais na improvisação. Consequentemente, revela-se um modelo insuficiente para a explicação do fenómeno da extemporização, contudo interessante e a ter em conta para a resolução de um modelo mais abrangente.

Importa reter destas teorias a capacidade vital do controlo motor na formalização das intenções, a ideia comum mas não imperativa de elaborar um plano e o alto nível de fazer decisões. Sobre o uso deliberado de planos de organização mental na improvisação, será desenvolvida uma reflexão no sub-capítulo 4.6 deste trabalho.

3.3 Competências

Para aprofundar mais este modelo evidencia-se um conjunto de assuntos também relevantes na improvisação, um conjunto de competências agrupadas segundo a sua dimensão (Poulton, 1957):

1. Competências abertas – competências que requerem interacção extensiva com o estímulo externo,
2. Competências fechadas – competências que podem ser aplicadas sem interferência do ambiente externo.

Segundo Pressing, a improvisação a solo tende a ser uma acção fechada pois apenas depende da produção pessoal, enquanto a improvisação em grupo é mais aberta.

Ainda sobre este assunto, Jeff Pressing enfatiza:

“Improvisation is a fine, complex skill, with both perceptual and motor components; continuous actions predominate, although there are also discrete and serial motor aspects. This last point varies with the nature of the instrument played.” (Pressing, 2005, p.134)

Sobre este aspecto podemos ainda considerar a influência do aspecto visual ou táctil que alguns instrumentos proporcionam (por exemplo o piano, a guitarra ou o saxofone) ao contrario de outros, como a voz, que privam o instrumentista de certas respostas e referências que condicionam o grau de sofisticação e fluência do discurso. Este constrangimento instrumental torna-se num desafio que é mais evidente na performance de linguagens mais modernas e avançadas.

É importante sublinhar que há uma diferença considerável entre a performance amadora e a performance altamente qualificada. Sabemos que grande parte dos estudos sobre esta matéria têm vindo a ser feitos apenas sobre tarefas motoras simples. No entanto, é sabido que capacidades altamente desenvolvidas e propriedades distintas emergentes faltam nestes estudos como, adaptabilidade, eficiência, fluência, flexibilidade e expressividade (Shaffer, 1980) factores determinantes na improvisação especializada.

3.4 O Feedback e o Erro

Como introdução a esta matéria, parece ser importante assumir a inevitabilidade da criação artística e da dicotomia projecto/resultado tão sucintamente sintetizada na frase de Umberto Eco:

“...uma obra é ao mesmo tempo o esboço do que pretendia ser e do que é de facto, ainda que os dois valores não coincidam.” (Eco, 1976, p.25)

Voltando ainda ao modelo sugerido por Jeff Pressing somos agora confrontados com uma das realidades mais capitais na performance da improvisação: O feedback e a correcção do erro.

Pois bem, o erro apresenta-se como um conceito muito subjectivo, em especial no contexto da improvisação. Parece não haver muita certeza acerca daquilo que está errado num sistema onde não é claro o seu resultado ou na tentativa de antecipar um resultado. É uma obra aberta, logo o erro não é um erro, poderão alguns dizer. No entanto, o que aqui mais importa é a tomada de consciência do improvisador quando assume perante si mesmo, que determinado evento musical foi um “erro”. É aqui que entra a noção do feedback e, sobretudo, a vantagem que o improvisador pode tirar deste, não diríamos, “acidente” nem “incidente” mas, “facto”. Como é sabido e mais do que comentado entre os músicos, o erro pode tornar-se um factor motivacional, como podemos observar nas palavras de Miles Davis:

“Do not fear mistakes. There are none.” (Davis, in Nachmanovitch, 1990 , p.88)

O poder do erro tem vindo a acompanhar o Homem desde o seu desenvolvimento, assumindo por vezes um papel determinante no seu futuro³². De igual forma, acreditamos que a experimentação, o acaso e o erro têm tido um papel importante na evolução musical, muitas vezes através de situações desenvolvidas no processo de improvisação. Por seu lado, na improvisação torna-se vital desenvolver uma relação natural com o erro pois sabemos que ele faz parte do processo e o melhor será sempre incluí-lo na paleta do material da improvisação. Será importante transformá-lo em algo musical, desenvolvendo técnicas de absorção ou de desenvolvimento no sentido de chegarmos ao ponto de não existir erro, como no conceito de Miles Davis. Por outro lado, Frederic Rzewski sublinha a necessidade de uma predisposição do improvisador para o erro e para a casualidade:

³² Muitas das descobertas científicas foram fruto de erros ou acidentes, como por exemplo a penicilina ou o raio X.

“In improvised music, we can’t edit out the unwanted things that happen, so we just have to accept them. We have to find a way to make use of them and, if possible, to make it seem as if we actually wanted them in the first place. And in a way, we actually did want them, because if we didn’t want these unwanted things to happen, we wouldn’t improvise in the first place. That what improvisation is about...” (Rzewski, in Cox e Warner, 2007, p.269)

Na mesma linha, Stephen Nachmanovitch sugere que devemos transformar o acaso, o inesperado e o erro, em belo como no caso natural da ostra que transforma o intruso em pérola. Sem a capacidade de feedback, o erro tornar-se-ia num mero constrangimento em que o melhor seria ignorá-lo. Mas na improvisação podemos aproveitar a situação e mudar a perspectiva, vendo esta interrupção não como um percalço mas como um outro caminho, fresco e sedento de atenção.

“...we create by shifting our perspective to the point at which interruptions are the answer. The redirection of attention involved in incorporating. The redirection of attention involved in incorporating the accident into the flow of our work frees us to see the interruption freshly, and find the alchemical gold in it.” (Nachmanovitch, 1990, p.90)

De qualquer forma, podemos afirmar, numa abordagem mais científica, que existe um controlo permanente de retorno durante a performance e que este pode modificar os caminhos da improvisação. É aquilo que Bernstein (1967) chama “the closed loop negative feedback”. Neste modelo o feedback é considerado como a audição primária na improvisação musical e o seu resultado é reenviado para um estágio antigo do sistema de controlo que compara o actual output com o output intencional, produzindo uma correcção ou adaptação baseada na diferença entre os dois.

O feedback pode ainda operar em diferentes escalas temporais. Para além da reacção imediata ao produto que acabamos de produzir, podemos avaliar a nossa performance em espaços temporais mais longos, como no controlo da forma, na decisão sobre a percepção de elementos que não foram digeridos no momento em que apareceram, e ainda na reacção a uma escala maior entre várias peças ou improvisações. Segundo Pressing (2005), podemos também ter situações de “feedforward” no sentido em que a geração é alimentada sobre sequências controladas não pelo processamento sensorial mas pelos níveis mais baixos do

Sistema Central Nervoso. As sequências, depois de compreendidas pelos níveis cognitivos mais altos e estabelecido o desenho do esquema pelo programa motor, são reenviadas como cópias destas instruções primárias para centros mais elevados. Podemos dizer então que existe um tipo de monitorização central de aferência que permite uma maior velocidade de processamento e precisão.

3.5 Antecipação e Preparação

“After all, an improviser must anticipate before playing.” (Schoenberg, 1975, p.439)

O processo cognitivo em tempo real é muitas vezes acelerado atingindo os limites da atenção. Para uma performance que pretenda atingir o valor artístico, discrepâncias entre intenção e resultado devem ser mantidas dentro de fronteiras estritas. Torna-se por isso fundamental uma preparação pormenorizada de controlo sobre modelos de distúrbio e previsibilidade, incluindo a antecipação de forma a potenciar situações onde o erro casual possa gerar desenvolvimento musical. É o conceito geral de *“feedforward”* usado por Pressing:

“The idea of preparation is very importante for improvisation where real-time cognitive processing is often pushed up near its attentional limits.” (Pressing, 2005, p. 136)

A par do feedback, este conceito de *“feedforward”* completa uma dupla essencial na geração em tempo real e está muito ligado à ideia central de predição e de redundância, conceitos desenvolvidos anteriormente nos subcapítulos 2.12 e 3.4.

3.6 Tempo de Reacção

Em termos gerais, podemos afirmar que o tempo de reacção ao estímulo sonoro é o mais rápido de todos no sistema sensorial, o que pode explicar a razão pela qual a improvisação musical é talvez a mais desenvolvida nas artes. Mas o mais interessante será descobrir até que ponto o improvisador consegue criar novidade, isto é, gerar improvisação. O tempo de reacção leva cerca de 400-500ms, e a geração de um evento ou novidade musical gasta dois segundos.

Estes resultados revelam que os limites dos tempos de improvisação são bem mais curtos do que se pode imaginar e evidenciam que improvisações em tempos mais acelerados se revestem de uma geração mais mecanizada, preparada e antecipada do que em tempos mais confortáveis.

“Nuances in continuous improvised performance based on self-monitoring are probably limited by error correction times of about 100ms, so that speeds of approximately 10 actions per second and higher involve virtually exclusively pré-programmed actions. An informal analysis of jazz solos over a variety of tempos supports this ball-park estimate of the time limits for improvisational novelty.” (Pressing, 2005, p.138)

3.7 A memória motora

Este é um assunto fulcral na discussão do controlo motor e tem vindo a ser largamente estudado. A comunidade científica tem vindo a aceitar que há uma memória distinta para a acção, designada de Memória Motora. Há ainda uma declaração subjectiva recorrente vinda de improvisadores e de outros artistas da performance sobre a existência de uma memória simbólica, espiritual, que potencia a memória motora (Pressing, 2005).

3.7.1 O desenvolvimento das competências da memória motora.

Podemos afirmar que toda a aprendizagem de competências tem pontos comuns em especial nos seus primeiros estádios. Aqui, a descoberta das distinções perceptuais torna-se fundamental e necessária para o uso das ferramentas principais do feedback. Nos estádios intermédios desenvolvem-se noções de acção alargada baseadas num desenvolvimento do vocabulário conhecido dentro de um determinado estádio cognitivo estruturado. A resposta ao erro e os modelos internos de acção são afinados permitindo uma distinção musical refinada. No estádio avançado, são atingidos os chamados graus de especialidade onde os performers mais desenvolvidos atingem uma paleta de informações alargada num programa motor complexo que potencia a qualidade

da expressividade, a fluência e a flexibilidade, tornando o seu desempenho altamente eficiente.

Na verdade, há uma subtil distinção entre processo motor controlado e processo motor automático. António Damásio sublinha que acções básicas do movimento do dia-a-dia são processos que todos fazemos sem pensar e que esta aptidão, depois de aprendida, se torna automática.

“O termo aptidão sensório-motora refere-se àquilo que se adquire quando aprendemos a nadar, a andar de bicicleta, a dançar ou tocar um instrumento musical.” (Damasio, 1999, p.339)

3.7.2 A Automatização

Há tarefas finas que se desenrolam automaticamente, sem a atenção consciente, através de programas motores que optimizam a performance deixando a atenção do músico para questões artísticas mais subtis como a expressão e a interpretação. Este estágio permite maior qualidade na eficiência, flexibilidade, expressividade e sobretudo da fluência do discurso musical.

“A automatização também tem grande valor nos desempenhos motores tecnicamente complexos. Uma parte da técnica de um virtuoso musical pode permanecer inconsciente, permitindo que este se concentre nos aspectos mais elevados da concepção de uma determinada peça e possa assim orientar a actuação de forma a exprimir certas ideias.” (Damásio, 1999, p.341)

No caso da performance musical, estes parâmetros de controlo são recorrentemente relatados pelos instrumentistas que assumem não saber, por vezes, o que as mãos estão a fazer. Na improvisação, este comportamento torna-se ainda mais complexo devido ao facto do improvisador ser ele mesmo o compositor da acção musical. Como pode ele não saber o que as mãos estão a fazer? E esta expressão pode ter vários significados: não sabem o que estão a fazer (como uma máquina que executa e não compreende a sua função), ou sabem o que estão a fazer, mas não conseguem descrevê-lo? Embora pareça

uma situação bizarra, tais relatos têm vindo a ser considerados na análise de performances de grandes mestres e aceites pela comunidade científica:

“The accompanying feeling of automaticity, about which much metaphysical speculation exists in the improvisation literature, can be simply viewed as a natural result of considerable practice, a stage at which it has become possible to completely dispense with conscious monitoring of motor programmes, so that the hands appear to have a life of their own, driven by the musical constraints of the situation.” (Pressing, 2005, p.139)

Jeff Pressing estabelece uma ponte entre este procedimento musical e as acções comuns que foram anteriormente citadas, como “andar” e “comer”. E neste sentido, poderemos dizer que *“não é o performer que toca a música, mas que é tocado pela música”* (Pressing, 2005, p.139). Se as mãos parecem ter uma vida própria, poderá significar que o performer está apenas a presenciar um comportamento automático, remetendo-nos novamente para o desfazamento da consciência com a realidade, matéria explorada por de Norretranders (1999) e o “meio segundo de atraso”.

Por outro lado, este processo de adquirir movimentos extremamente autónomos permite resultados comparáveis ao atleta de alta competição, ao malabarista ou ao dançarino e que se revelam como uma parte determinante na performance de actividades vistas pelo prisma do virtuosismo, pois permitem desenvolver, para além da espectacularidade do efeito do movimento, outras etapas de actuação. Na música e na improvisação, tais mecanismos podem ser usados como geradores de novidade, constituindo para o instrumentista uma fonte de inspiração e de energia. Sugerimos a leitura da reflexão de Evan Parker:

“It’s a bit like juggling...You have to do the easier tricks first: get into the rhythm and suddenly your body is able to do things which you couldn’t do cold. The best bits of my solo playing, for me, I can’t explain to myself. Certainly I wouldn’t know how to go straight to them cold. The circular breathing is a way of starting the engine, but at certain speed all kinds of things happen which I’m not consciously controlling. They just come out. It’s as though the instrument comes alive and starts to have a voice of its own.” (Parker, in Borgo, 2005, p. 51)

O músico passa a centrar o seu foco não na execução de um padrão complexo, mas porque esse movimento está interiorizado, o improvisador vai libertando o

padrão com pequenas alterações à sua textura, gerando novidade sem perder a unidade. É aquilo a que Borgo chama de tensão produtiva entre padrão e forma, permanência e fluência, ou entre processo e realidade.

“In the end the saxophone has been for me a rather specialized bio-feedback instrument for studying and expanding my control over my hearing and the motor mechanics of parts of my skeleto-muscular system and their improved functioning has given me more to think about. Sometimes the body leads the imagination, sometimes the imagination leads the body.” (Parker, in Borgo, 2005, p. 58)

Outros aspectos da aprendizagem são vistos como determinantes no desenvolvimento das competências da improvisação como a proposta de Schneider e Fisk baseado na classificação de duas tarefas principais no processo da improvisação: o processo consistente e o processo variado.

“Practice leads to apparently resource free automatic productions for consistente processing but does not reduce (attencional) resources needed for a varied processing task.” (Schneider e Fisk, in Pressing, 2005, p.140)

Parece-nos uma ideia tão acertada como básica, contudo determinante na geração da improvisação. É a aceitação da necessidade de um conjunto de ferramentas, uma linguagem, um léxico e uma sintaxe, para construir uma ideia artística nova.

A preparação do músico improvisador difere, por isso, da prática de outros performers musicais pela necessidade da introdução no seu estudo de factores de variabilidade. Esta variabilidade é necessária na medida em que vai permitir ao improvisador uma maior consistência dos resultados sob diferentes situações musicais. Em geral estas situações não são apenas trabalhadas individualmente, mas torna-se vital a experimentação em grupo, uma prática colectiva massiva onde os músicos tentam desenvolver a sua prestação dentro do maior número possível de situações. E a este respeito, valerá a pena salientar a ideia de Miles Davis quando muitas vezes comentava a prestação dos seus companheiros apontando que eles só se sentiam realmente relaxados no último set (parte de uma actuação nos clubes de jazz) quando já tinham usado todos os truques muito bem treinados (Pressing, 2005, p.140). O automatismo não permite apenas uma

reprodução das coisas que foram ensaiadas, mas torna possível a sua reinterpretação como força geradora de novidade.

“Mas o resultado de um desempenho artístico ou criativo, embora dependa de certos automatismos, nada tem de automático. O desempenho actual reanima-o, envolve-o como personalidade criativa; é uma interpretação nova e viva, e talvez comporte novos improvisos ou inovações.” (Sacks, 2008, p.209)

Outro tipo de preparação comum e desejável no estudo da música fixa é o estudo sem o instrumento, isto é, a prática de leitura e de análise afastada do instrumento. Esta prática permite desenvolver aspectos da música que ficam por vezes bloqueados quando se toca, justamente devido aos constrangimentos do controlo motor. Afastados do instrumento consegue-se estabelecer relações musicais desenvolvidas e trabalhar a memória musical. No entanto, esta prática é pouco referida nos estudos da improvisação, talvez devido à forte relação que o improvisador desenvolve com o seu instrumento:

“This is presumably due to the intrinsically vital motoric link between performer and instrument for improvisation.” (Pressing, 2005, p.140)

Na perspectiva de Paul Berliner esta relação entre corpo e mente é vital no dia-a-dia do músico improvisador. Refere que, para ser fluido na improvisação há que automatizar o conhecimento de base. Improvisadores igualmente hábeis podem obter diferentes resultados dependendo do maior ou menor grau de inspiração, o que permite ter acesso ao conhecimento base de uma forma mais fluida e criativa:

“Within the groove, improvisers experience a great sense of relaxation, which increases their powers of expression and imagination. They handle their instruments with athletic finesse, able to respond to every impulse.” (Berliner, 1994, p.389)

Por isso, Johnson-Laird (1988) sublinha que para improvisar eficientemente e idiomáticamente, os processos de conhecimento de base subconsciente que geram a improvisação necessitam de ser suficientemente automatizados e submersos sem nenhuma representação interna de formas intermediárias, isto é, sem espaço para dúvidas motoras.

4. Teorias sobre desenvolvimento e processo generativo da improvisação

Explicar o processo generativo na improvisação tem vindo a ser uma tarefa pouco procurada na investigação e, por isso, com um desenvolvimento lento e de pequenos progressos. Só a partir dos anos 80 e com o impulso dos saberes ligados à Psicologia e à Neurologia, surgem teorias e modelos de geração na improvisação mais sofisticados (Johnson-Laird, 1988 e 1991; Nettl, 1998; Pressing, 1998 e 2005; Blum, 1998; Clarke, 2005; Borgo, 2005).

Nestes estudos, podemos observar um comentário comum sobre a principal barreira às investigações sobre improvisação:

O que pensam os improvisadores no momento da performance?

Na verdade, não obstante a investigação realizada, não há muitas certezas sobre esta matéria. É sem dúvida uma constatação recorrente quando lemos as várias teorias e modelos sobre improvisação:

“The fact that improvisers themselves cannot access their own subconscious processes at the moment of creation poses enormous practical problems for researchers.” (Kenny e Gellrich, 2002, p.121)

E qual a razão desta inacessibilidade ao pensamento do próprio improvisador?

António Damásio explica-nos:

“A mente e a respectiva consciência são, em primeiro lugar e acima de tudo, fenómenos privados, embora manifestem publicamente a sua existência a um observador atento. A mente consciente e as suas propriedades constitutivas são entidades reais e não ilusões. Devem ser investigadas como experiências pessoais privadas e subjectivas que são.” (Damásio, 1999, p.350)

Apesar das dificuldades de acesso levadas a cabo pelos processos internos da mente, podemos abordar a sua privacidade como um obstáculo que necessita ser compreendido e contornado no sentido de o tornar acessível comparando-o com o resultado real. Segundo Sloboda (2006), há uma grande fatia deste

conhecimento que pode ser extraído do relato dos próprios performers, mesmo que estejamos a lidar com matérias subjectivas.

4.1 Psicologia e Neuropsicologia

Antes da tentativa de explicar o fenómeno da improvisação sob o ponto de vista do controlo do pensamento e do alto nível de fazer decisões musicais, propomos uma pequena abordagem sobre o prisma da Psicologia e da Neuropsicologia na perspectiva elaborada por Jeff Pressing (2005).

Segundo o autor, parece ser aceite que qualquer tipo de performance musical inclui, na sua generalidade, a seguinte ordem de componentes:

1. *Sinais electroquímicos complexos passam entre partes do sistema nervoso, na Endócrina e no sistema muscular;*
2. *Músculos, ossos e tecidos de conexão executam uma sequência complexa de acções;*
3. *Acções rápidas visuais, tácteis e proprioceptivas monitoras de acções têm lugar;*
4. *É produzida musica por um instrumento ou voz;*
5. *Os sons produzidos e outros estímulos auditórios são sentidos;*
6. *Os sons sensoriais são agrupados em representações cognitivas e avaliados como música;*
7. *Consequente processamento cognitivo do sistema central nervoso gera o desenho da próxima sequência de acções e despoleta-a.*

Após este passo há retorno a 1., e repetição de todo o processo. (Pressing, 2005, p.130)

Pressing sugere que a diferença entre *performance fixa* e *performance improvisada* assenta nos passos 6. e 7., com possíveis diferenças no passo 3. do quadro anterior. No passo 6. porque é uma tarefa de caracterização do estímulo, isto é, a forma como categorizamos o material determinará a decisão de geração do novo material. No passo 7., porque constitui a acção da tomada de decisão em

relação ao próximo evento a ser construído sob a forma de resposta ao estímulo sonoro e, no passo 3., a tarefa de execução dessa intenção. Por essa razão é necessário desenvolver os aspectos relacionados com a recepção, a tomada de decisão e a respectiva execução. Os passos apresentados pelo autor estão organizados num modelo de processamento de informação dividido em três componentes (já abordados no capítulo sobre o Controlo Motor):

- *Entrada Sensorial (input) – a recepção estímulo sonoro;*
- *Processamento Cognitivo – a classificação e a caracterização desse estímulo sonoro e tomada de decisão;*
- *Saída Motora – a execução física de uma resposta*³³.

O comportamento improvisacional está fortemente ligado à existência de unidades motoras de acção e à sua agregação em longas cadeias para desenvolver movimentos mais complexos. Estas unidades motoras de acção podem ser explicadas na psicologia pela existência de neurónios que comandam as células nervosas dos invertebrados nos quais a activação individual é suficiente para obter um fragmento de comportamento reconhecível. Este efeito torna-se possível pela excitação ou pela inibição de determinados grupos neuromotores. Apesar de não se terem descoberto ainda células individuais responsáveis pela activação do comportamento complexo dos mamíferos, podemos suspeitar a existência de populações de neurónios no cérebro de

³³ O controlo do movimento operado pelo Sistema Central Nervoso é um processo complexo: são enviados sinais para o cerebelo e para o gânglio basal a partir do córtex cerebral, que processam a informação e enviam um novo conjunto de sinais de retorno ao córtex. A corrente cerebral do núcleo está também envolvida em detalhes da coordenação motora. Segundo Sage (1977), o gânglio basal e o cerebêlo têm funções complementares, onde o gânglio basal inicia e controla os movimentos lentos, enquanto que o cerebêlo trabalha na coordenação dos movimentos rápidos e balísticos. Os sinais motores provenientes do córtex passam pela corda espinal e pelo motor *nuclei* dos nervos cranianos através de dois canais separados: o *sistema piramidal* e o *sistema extrapiramidal*. Segundo Pressing (2005), estes sistemas correspondem a nervos que funcionam em paralelo e que representam os processos hierárquicos e outros processos de controlo, processos que se interligam nos níveis principais do córtex, do tronco cerebral e do cabo em espiral.

animais maiores que podem servir funções similares (Pressing, 2005). Fazer a ponte destas descobertas para a prática da improvisação pode desvendar um comportamento de desenvolvimento típico da improvisação, como afirma o autor:

“It is therefore possible to speculate that skilled improvisers would, through practice, develop general patterns of neural connections specific to improvisational motor control.”
(Pressing, 2005, p.131)

Finalmente, este autor considera importante constatar que foram descobertos correlativos neurológicos para a divisão do conhecimento e da memória em duas categorias separadas: *Declarativa* e *Processual*. Um grau de independência destes dois tipos de memória (para factos ou procedimentos) têm sido declarados entre os doentes amnésicos e pós-encefálicos durante algum tempo. Temos o exemplo descrito por António Damásio (1999) de pacientes com certos traumatismos cerebrais que não conseguem lembrar factos recentes, mas que conseguem aprender novas competências motoras durante um período de tempo, contudo, sem consciência nos dias seguintes a terem elaborado essas mesmas tarefas. Em estudos sobre a matéria, Cohen e Squire (1980) mostram que a aprendizagem declarativa está ligada a estruturas cerebrais específicas diencefálicas e bitemporais. Desconhecendo este estudo, Jeff Pressing estabeleceu, numa apresentação posterior, uma distinção entre memória *objecto* e memória *processo* baseada em estratégias de ensaio de músicos improvisadores. O que Pressing sugere é que talvez existam locações psicológicas específicas para algumas competências cognitivas usadas na Improvisação, contudo, afirmações a aguardar experimentação.

4.2 O Modelo de Vinko Globokar

O contributo de Vinko Globokar³⁴ assume um papel particular na improvisação da música contemporânea. Sobre a problemática da improvisação escreveu em 1970

³⁴ Vinko Globokar foi um proeminente trombonista e compositor da cena da música contemporânea de vanguarda, assim como um pensador da música e da problemática da performance musical. Destacam-se os seus esforços colectivos com outros músicos naquele que

um artigo largamente difundido, “Reagir”, que tenta abordar questões actuais da improvisação. Neste trabalho, e embora não seja um documento assumido como um modelo de ensino, Globokar desenvolve um conjunto de directrizes que se tornaram numa referência abrangente tanto para improvisadores, como para compositores que queiram englobar a improvisação nas suas obras. As suas directrizes têm vindo a ser exploradas nas salas de aula das escolas de música e dos conservatórios, dadas as suas características de simplicidade, compreensibilidade e aplicabilidade, servindo os desígnios do ensino da improvisação como um modelo claro e estimulante.

Como enfatiza o autor nas primeiras linhas de “Reagir”, um dos problemas fundamentais da música coloca-se perante a relação entre o compositor e o performer, por um lado, numa dependência do instrumentista que executa minuciosamente uma ideia cristalizada numa partitura e, por outro lado, o compositor que ouve a sua obra filtrada pela leitura dos instrumentistas. A partir dos anos 60/70 e fruto das experiências e aquisições da música aleatória e da partitura gráfica, à responsabilidade do executante é acrescida uma necessidade de este participar de uma forma mais activa na criação musical. Para além do conhecimento da obra e das respectivas capacidades técnicas, o intérprete é chamado a desenvolver as suas capacidades inventivas e, acima de tudo, é chamado a responsabilizar-se pelas suas decisões e pelas suas reacções. Para tal, há uma necessidade de redefinir as diferentes formas da participação do performer moderno.

O autor começa por destacar aquilo que considera ser uma das situações mais injustas para o executante, que será a indicação de “*improvise*” sem pré-orientações por parte do compositor. Esta situação é bastante recorrente no panorama das músicas de vanguarda e, em especial, em obras de compositores menos cientes da problemática da performance improvisada. Esta posição coloca alguns constrangimentos, isto porque raros são os instrumentistas que estão à

foi um dos grupos de improvisação mais conceituados e determinantes do século XX: O New Phonic Art.

vontade com esta prática. Nas palavras de Globokar, é uma situação que significa para o músico “*A cet endroit, mettez-vous à nu*”. Se para o instrumentista standard de uma orquestra esta situação possa constituir alguma indecisão e embaraço, para outros mais expansivos será a oportunidade para tocar um conjunto de *habilidades* pessoais, ou ainda de apenas “*A cet endroit, faites n’import quoi*” (Globokar, 1970, p.70). Globokar admite que estas atitudes são reacções expectáveis pois advêm primeiramente de uma falta de indicações por parte do compositor. Perante uma carência de orientações, o instrumentista interpretará livre e subjectivamente, sem saber qual o conceito musical subjacente, qual a estética e o estilo, numa reacção que por defeito não é construtiva.

Por outro lado, Globokar lembra-nos que há condições que despertam naturalmente o interesse do músico, como aquelas situações onde é chamado a decidir sobre operações composicionais como a escolha das alturas ou das durações, isto é, que o põe em contacto directo com a decisão sobre a matéria acústica. Por esta razão, o compositor que está interessado em incluir a improvisação nas suas obras deve propor um material que garanta a forte possibilidade de produzir uma reacção positiva no executante. Globokar sublinha então dois pontos fundamentais focados no performer e no material a apresentar:

“Lui donner la possibilite de réagir sur un matériel acoustique l’environnant, un matériel que, soit nous composons, soit nous sélectionnons, a de fortes chances de donner les résultats que nous voudrions:

- 1) *intéresser profondément le musicien.*
- 2) *Avoir la possibilite de “canaliser” son imagination et son invention au service de l’ouvre.”* (Globokar, 1970, p.71)

Na linha do autor, importa sobretudo destacar a qualidade das reacções do instrumentista perante o material sonoro que é proposto como estímulo. Em resumo e talvez a parte mais pedagógica deste modelo, Globokar prescreve um conjunto de cinco etapas apoiadas na qualidade das reacções do performer, e que podem ajudar o compositor a organizar o seu trabalho com improvisação:

1. a Imitação;
2. a Integração;
3. a Hesitação;
4. o Oposto;
5. o Diferente.

A *Imitação* é a resposta mais comum e imediata de todas as reacção. Fortemente apoiada no instinto, está na base das aprendizagens principais, como da língua materna, e tem um papel fulcral na capacidade da reacção do improvisador. Esta capacidade é uma reacção espontânea que embora se produza a diferentes níveis não carece de grande reflexão nem de análise consciente.

A capacidade de imitar textualmente permite a possibilidade de *Integração* e a contextualização sobre um material musical condutor, isto é, sobre um mesmo assunto musical. Ao usarmos o material proposto, através de uma resposta que integre o modelo original, estamos a operar ao nível do detalhe. Referimo-nos a pequenas alterações dos parâmetros originais que provocam uma situação de comunicação dentro de um modelo, segundo uma linguagem ou um assunto sem fugir ao campo estilístico da forma definida.

A possibilidade do intérprete poder decidir *quando* participar no processo do momento improvisativo pode tornar-se extremamente construtiva. O uso do silêncio ou uma resposta activa fazem parte da variante da *Hesitação*, um estado de concentração pré-criativo, que pode e deve permanecer dentro do momento da decisão.

“Le fait d’hésiter peut produire chez l’exécutant une tension intérieure telle qu’une écriture entièrement fixée serait probablement incapable de provoquer.” (Globokar, 1970, p.72)

Desenvolver a competência de hesitar e transpor a tentação de se tocar sempre e a qualquer custo é uma tarefa difícil mas fundamental no amadurecimento das competências da improvisação. A tendência de participar continuamente numa improvisação é uma realidade dos iniciantes desta prática que demora o seu tempo a ser equilibrada, talvez por uma necessidade de se manterem activos e em contacto com o fluir e o desenvolvimento da improvisação. Situações de exposição da necessidade de desenvolvimento de competências de hesitação

podem ser observadas na análise das peças “*FMI*” e “*Pandora*” na Parte II desta investigação.

Os modelos de reacção descritos por Globokar - Imitar, Integrar e Hesitar – não requerem grande reflexão ou análise pois, como o autor sugere, o instrumentista reage por instinto e quase intuitivamente, no espaço de uma memória muito curta. Contudo, no próximo passo, Globokar realça um novo aspecto, a reacção de fazer o *Oposto*, onde pela primeira vez existe uma ruptura fundamental, uma interrupção. Nesta nova categoria, a decisão de oposição a um modelo implica uma rápida análise da situação e uma caracterização do modelo. A análise do modelo permitirá conhecer os parâmetros principais da amostra para só depois propor uma reacção que pode ser de vários tipos³⁵. O autor considera que a reacção da Oposição é já uma verdadeira acção criativa pois implica *invenção* fazendo dela um processo composicional.

A espontaneidade das reacções anteriores estão ligadas a uma certa uniformidade qualitativa onde a resposta dos executantes é concordante ou discordante e previsível. A última categoria abre um leque infinito de respostas, pois é uma acção que não deriva dos processos abordados anteriormente. O *Diferente*, nas palavras do autor – “*Faire quelque chose de différent*”, apela a uma análise pessoal do modelo e, sobretudo, à resposta individual. É um exemplo de Interrupção por excelência. Neste ponto, a personalidade do executante, assim como a sua cultura musical, jogam um resultado decisivo. As probabilidades do resultado fugir do controle da estética inicial e do estilo do modelo são, por isso, elevadas. Globokar considera que este tipo de decisão se torna fulcral na colaboração entre o compositor e o executante. Em obras que contenham improvisação, a prescrição do autor e o resultado da interpretação do executante será tanto mais frutuoso quanto maior for o conhecimento estético dos pontos chave da obra. Desta forma, o executante pode colocar o seu “*réservoir de*

³⁵ Bastará variar apenas um dos parâmetros para obtermos um oposto? Provavelmente, não. O autor exemplifica com a situação: para opormos a uma ideia de uma nota *grave, contínua e fortíssima*, não bastará mudar apenas um dos parâmetros, por exemplo, uma nota grave, fortíssima mas descontínua. Parecerá aos nossos ouvidos como uma elaboração subsidiária do modelo. Talvez seja necessário contrastar aos três níveis para obtermos uma verdadeira oposição: uma nota *aguda, descontínua e pianíssimo*.

possibilites”, a sua cultura musical, os seus processos e soluções ao serviço da obra de arte. Participando a este nível, o instrumentista coloca-se numa posição de colaboração com o compositor, o qual pode canalizar esta energia inventiva para a sua obra. Segundo o autor, esta relação será possível sobretudo com grupos que trabalham entre si há bastante tempo e onde os elementos detêm um conhecimento profundo da linguagem do compositor e o compositor conhece a autobiografia do instrumentista, o tal *reservatório de possibilidades*, sugerido pelo autor. Porém, perante a dificuldade de se desenvolver uma situação de intimidade musical entre instrumentista e compositor, prescrições do tipo “fazer qualquer coisa de diferente” podem transformar-se em “mal-entendidos”, onde a indeterminação se pode converter no descontrolo da situação ou mesmo no caos. O conselho de Vinko Globokar dirige-se, por isso, ao compositor que não deve, segundo o autor, apoiar a sua ideia apenas na expectativa de encontrar interpretes hábeis e cheios de boas soluções, a não ser que esteja preparado para a imprevisibilidade das suas respostas. É no capítulo da composição com improvisação que Vinko Globokar aconselha os compositores a fornecerem indicações precisas, isto é, que não conduzam a uma ambiguidade arbitrária e que possam desaguar em situações que não pretendem, uma certa previsibilidade que permita, contudo, a possibilidade de uma resposta activa e diferente a cada execução.

É o convite a uma composição de partilha, onde há responsabilidade inventiva dos dois lados, onde o compositor apela à participação activa da invenção do instrumentista e não apenas a uma interpretação de um objecto fixo. Aquilo a que Vinko Globokar intitula de uma *Colaboração Composicional*.

O autor aborda ainda a questão ligada à notação contemporânea, abordando composições que usam escritas musicais sobre a alçada de uma simbologia complicada ou de fórmulas demasiado abstractas. Sugere que este tipo de notação não é a solução ideal para situações de improvisação em grupo tornando-se num procedimento demasiado racional e inibidor. Há uma grande vantagem em usar uma simbologia simples e clara, no sentido de fornecer

representações concisas e de fácil entendimento e acordo colectivo, de forma a tornar a notação numa representação que potencia a comunicação.

Por outro lado, o autor realça que embora existam improvisadores capazes de criar uma música plena de qualidades sob um princípio de liberdade quase total, interessa ao compositor o desenvolvimento de situações gerais onde composição e improvisação se encontrem a meio caminho:

“Il est évident que plus l'exécutant est engagé 'compositionnellement' à la création de l'œuvre, plus cette œuvre devient un produit de collaboration, appartenant aussi bien à l'interprète qu'à nous-même. Cette œuvre n'est plus uniquement notre œuvre, elle devient l'œuvre de tous ceux qui sont appelés à participer.” (Globokar, 1970, p.74)

A constituição deste exercício de Vinko Globokar revela um modelo original centrado na intenção de humanizar o processo de abertura da composição moderna com improvisação. Todo o processo revela uma sensibilidade muito cuidada sobre a qualidade de resposta do performer aos estímulos organizados pelo compositor, sensibilidade que provém da sua larga experiência como instrumentista. Apesar de ser direccionado para o compositor, este texto tornou-se uma fonte para o instrumentista que pretende desenvolver as suas competências no domínio da improvisação. Uma abordagem prática e minuciosa sobre os cinco passos sugeridos por Globokar, proporcionam um desenvolvimento das capacidades mais importantes para a improvisação e para a preparação dos processos de decisão no decorrer do tempo.

4.3 O Modelo de Johnson-Laird

Este modelo a que o autor intitula “*Processo Cognitivo de acumulação múltipla de tarefas*” (1991), aparenta um número interessante de similaridades com o modelo linguístico de Chomsky (1965) e Chomsky e Halle (1968). De facto, como relação primeira, os improvisadores recorrem a estruturas básicas memorizadas (progressões harmónicas, *licks* ou fórmulas). Em segunda relação, os improvisadores fazem escolhas estéticas que estruturam o referente (escolha das

notas guia significativas como alvo da improvisação). A um nível superficial, a melodia é gerada.

Johnson-Laird sugere-nos no seu modelo que se o *Conhecimento Base* for suficientemente interiorizado (em termos de memória) e automatizado (através da prática e da experiência de performance), as fontes usadas para gerar melodia são no seu limite mais livres para o improvisador se concentrar no desenvolvimento da coerência e na unidade estrutural. Esta perspectiva é também abordada por H. Heur (1996) e por Pashler e Johnston (1998) acerca do problema da simultaneidade dos processos mentais de geração e respectiva execução motora. Aqui reside o cerne da teoria de Johnson-Laird da *Cognitive Load Theory*, como a capacidade finita do processamento cognitivo de múltiplas tarefas. Tendo em conta os múltiplos constrangimentos que governam uma improvisação, a aplicação desta teoria à prática da geração em tempo real parece fazer todo o sentido. De facto, a improvisação encerra em simultâneo a acção da invenção, da execução e da audição, que pela sobreposição de tarefas provoca um constrangimento incontornável que requer competências próprias.

4.3 O Modelo de Clarke

Centrado no estudo do Jazz, a proposta apresentada por Eric Clarke (2005) é um modelo cognitivo da improvisação organizado em três níveis, segundo o qual o autor esboça uma estrutura do processo generativo mental (fig.16):

- (a) *Hierárquico*: Forma Canção, Planos/Esquemas/Estruturas, Paráfrase Melódica, Variação e Permutação do Referente original.
- (b) *Associativo*: Cadeia associativa de desenvolvimento linear sobre o imediatamente anterior ou de memória recente. Um exemplo é a série de sequências melódicas em transposição, ou um desenvolvimento motivico, ou ainda o uso do princípio aditivo, onde após cada fragmento adicionado há retorno à célula inicial.³⁶

³⁶ Podemos encontrar vários exemplos de desenvolvimento associativo na Parte II deste trabalho, assim como do recurso ao princípio aditivo (“Puer natus est” e “Ad Libitum II”).

- (c) *Selectivo*: Selecção de material motivico recorrente (reportório formulaico). Pode ser potente, pode servir como ponto de descanso, ponto de descarga pirotécnica, quando a inspiração falha e pode ser a Linguagem que caracteriza um determinado artista.

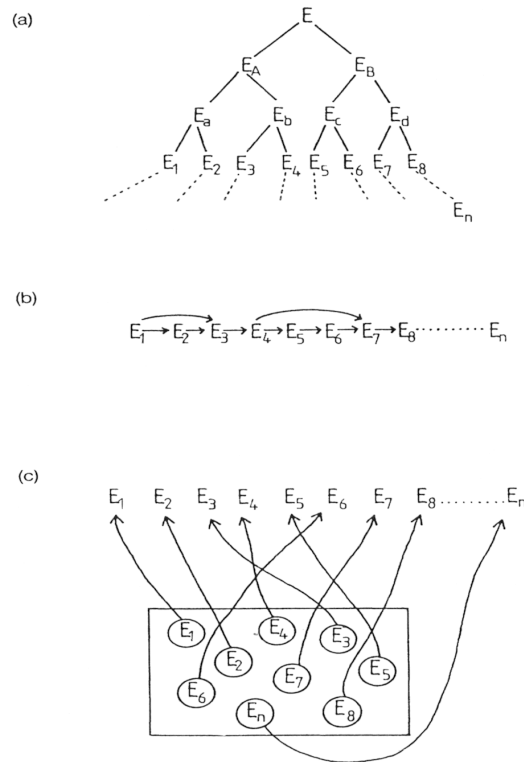


Figura 16 Modelo cognitivo de Eric Clarke (2005, p.9).

Segundo Clarke (2005), qualquer improvisação reúne os três processos com diferentes pesos em cada um deles. Na verdade, as diferentes linguagens do jazz podem ser caracterizadas pela maior pendente dada a cada processo:

- no *Free Jazz*, temos uma preponderância do processo *associativo*, visto que neste estilo se evita o reconhecimento de frases ou *riff's* e o uso de estruturas standard;
- no jazz *Main Stream* (tradicional) tende-se a dar ênfase à estrutura e ao princípio *hierárquico* pela aderência directa de uma linha melódica simples em concordância com o plano da harmónico:

- no *Be-bop*, por sua vez, o improvisador baseia-se no princípio selectivo construindo a sua improvisação através de um grande número de licks, malhas ou riff's, ou até mesmo de citações do repertório do jazz ou de qualquer outra influência musical.

Em resumo, este autor sugere que a combinação entre estas três categorias pode ser usada para caracterizar qualquer idioma da improvisação.

4.4 O Modelo de Barry Kenny e Martin Gellrich

O modelo proposto por Kenny e Gellrich (2002) assenta na ideia que a improvisação se desenvolve a partir de um *Conhecimento de Base*. Segundo os autores, cada improvisador tem um *Conhecimento de Base* único e pessoal, alicerçado na experiência individual, que determina o seu pensamento. O *Conhecimento de Base* funciona como um armazém de materiais aprendidos que podem ser trazidos para a performance como material musical (excertos, repertório, competências, estratégias perceptuais, rotinas de resolução de problemas, estruturas e esquemas hierarquicamente memorizados e programas motores gerais) que são adquiridos e desenvolvidos através da prática deliberada e consciente.

O *Conhecimento de Base* desenvolvido pelos músicos improvisadores envolve a interiorização dos materiais que são idiomáticos a uma determinada cultura. Exemplos da fonte de materiais pedagógicos podem ser encontrados no Radif da Pérsia, como no “*Guide to improvisatory techniques, formal patterns, and overall structure of performances*” (Nettl, 1998), ou também nas incontáveis transcrições de solos de artistas consagrados na aprendizagem do jazz. Por outro lado, há um conjunto de referências associado a uma situação específica de performance: um conjunto de referências socialmente reconhecidas que consiste em formas culturalmente disponíveis que são fornecidas pela transmissão de ideias improvisadas. Estes pontos de partida incluem uma variada gama de estímulos musicais que têm vindo a ser assimiladas pelos músicos como fontes criativas (Nettl, 1998). Estamos a falar de estruturas musicais que geralmente servem de

estímulo ao improvisador como guia e organizador do seu discurso, como por exemplo, um ciclo de quintas ou marcha harmónica, uma forma fechada do jazz de 32 compassos, uma estrutura blues, padrões rítmicos, etc. Este *Referente* reside numa memória colectiva do público que adere ao jazz e não coincide naturalmente com o *Conhecimento de Base* do artista. Os dois referentes mais importantes acabam por ser aqueles que limitam as possibilidades da improvisação de acordo com o estipulado e outro também determinante, a organização do discurso musical tendo em conta os paradigmas da apreciação dos ouvintes (Sloboda, 2006).

Ao contrario do *Conhecimento Base* de um artista, que será tão único como a sua experiência e a sua personalidade, o *Referente* fornece ao público um grau de “comunibilidade”, “banalidade” e de “gíria” perceptual. Esta dualidade pode ser representada na figura 17 proposta por Kenny e por Gellrich, que sugere que o *Referente* e o *Conhecimento de Base* trabalham unidos para gerarem novas improvisações. Ainda de grande importância é a representação em cadeia da intenção, da realização e do resultado propriamente dito:

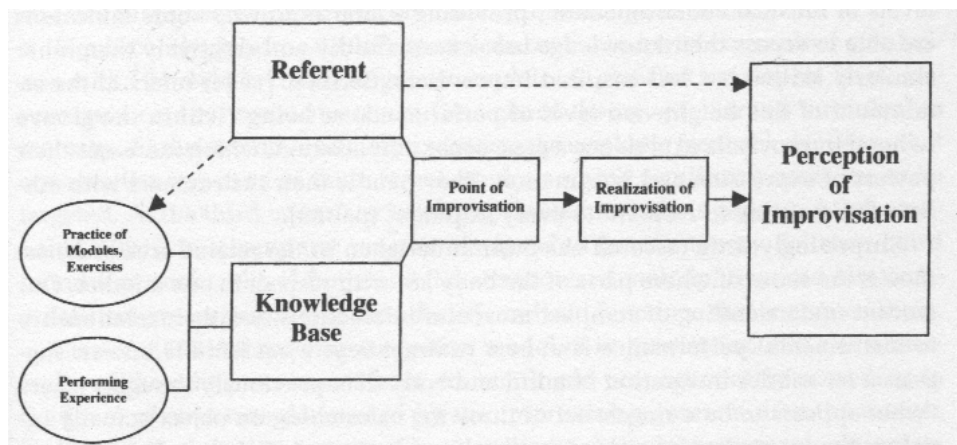


Figura 17 Esquema do encadeamento entre *intenção/realização/resultado* de Barry Kenny e Martin Gellrich (2002, p.119).

Após analisarem os modelos de Clark e de Laird, estes autores esboçam um novo esquema (fig. 18) que representa uma visão mais completa sobre o papel dos mecanismos generativos básicos da improvisação, assim como, ilumina os constrangimentos decisivos no desenvolvimento da extemporização.

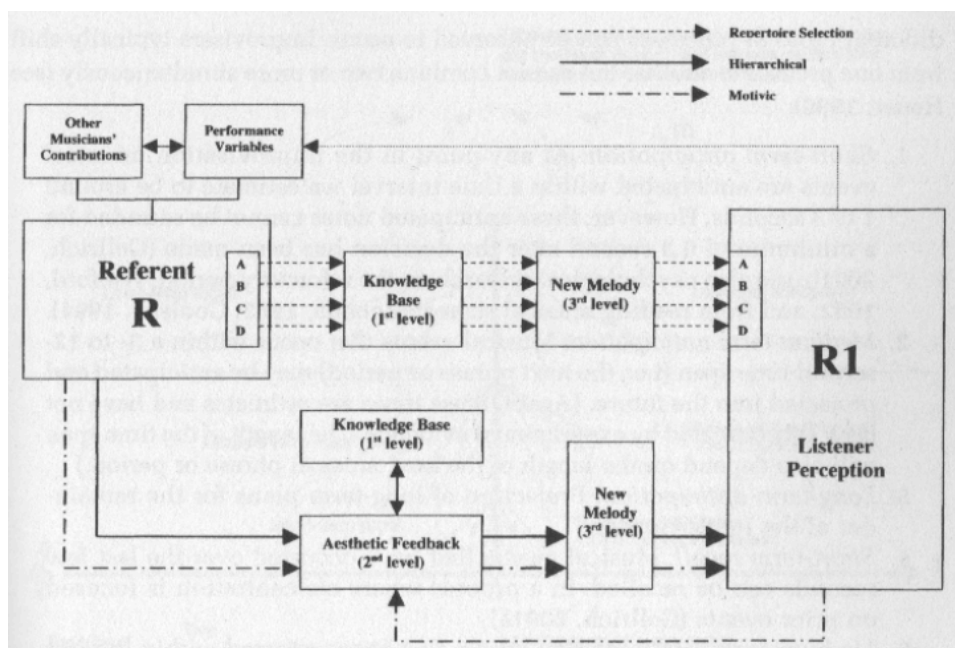


Figura 18 Esquema otimizado do encadeamento entre *intenção/realização/resultado*, com introdução da variável do grupo, de Barry Kenny e Martin Gellrich (2002, p.123).

Nesta nova proposta combinada, encontramos um novo actor no teatro da improvisação, isto é, a variável do grupo, evidenciando uma preocupação com o estímulo externo. É também claro que toda a improvisação percebida pelos intervenientes é influenciada pela própria reacção da audiência que por sua vez afecta as futuras decisões do grupo. Parece evidente que o *Referente* é processado sob o ponto de vista hierárquico e motivico pelo conhecimento de base. A principal diferença encontra-se no momento de produção, isto é, assim que o referente é processado hierarquicamente, é necessário gerar novo material para continuar o processo, geralmente sobre o mesmo referente (*chorus*). Na improvisação motivica qualquer material gerado como resposta ao momento anterior, seja ele mais ou menos contrastante, pode potenciar a geração de novas improvisações. Os modelos citados até agora parecem demonstrar que a actividade da improvisação se desenvolve geralmente sobre um conjunto de constrangimentos e, sobretudo no jazz, trata-se de um alto nível de fazer decisões e escolhas dentro de um determinado referente ou forma durante a torrente do tempo real. Jeff Pressing sintetiza este processo:

“An interruptible associative process based on the ongoing evaluation of previous musical events.” (Pressing, 1998, p. 56)

De facto, importa compreender quais são os constrangimentos que operam sobre o físico e sobre a mente no momento da improvisação. Uma vez mais, a influência do processo de retorno (*Feedback* e *Feedforward*, descritos anteriormente) está na base de um novo modelo proposto por Martin Gellrich, constituído por oito tipos de processos que podem ocorrer durante uma improvisação:

1. *Short-term anticipation*
2. *Médium-term anticipation*
3. *Long-term anticipation*
4. *Short-term recall*
5. *Medium-term recall*
6. *Long-term recall*
7. *Flow status*
8. *Feedback processes*

(Kenny e Gellrich, 2002, p.124)

1. os autores referem a antecipação curta como os eventos que são antecipados num intervalo de tempo de um a três segundos, sabendo no entanto que estas decisões ocorrem na realidade apenas 0,3 segundos após a decisão ser tomada.
2. A antecipação a médio prazo ocorrem entre 3 a 12 segundos. Estamos a referir-nos a frases ou períodos que podem ser projectados no futuro.
3. A antecipação a longo prazo é já parte de um processo de projecção que planifica a própria improvisação.³⁷
4. A possibilidade de reutilizar (relembrar) os eventos musicais ocorridos nos últimos segundos, onde o foco se centra nos eventos maiores.
5. Eventos que ocorreram entre os últimos 4, 8 ou 16 compassos podem ser repetidos produzindo uma repetição de um período relativamente longo mas facilmente reconhecível pelos ouvintes.
6. O improvisador é capaz de parafrasear a improvisação inteira da sua génese até ao momento presente.

³⁷ Podemos observar uma situação de antecipação a longo prazo na Parte II deste trabalho, na performance de “Pandora” onde há um processo de projecção que planifica a improvisação antecipando o material da secção consequente.

7. O *Flow Status* refere-se, segundo os autores, ao processo onde o improvisador está apenas preocupado e concentrado naquilo que está a fazer no momento, garantindo a fluidez do momento sem estar a estabelecer grandes associações motivicas com o som anterior.
8. Por fim, temos uma reutilização de eventos musicais acontecidos para lá do termo longo, como por exemplo eventos produzidos por outro improvisador que tocou antes na mesma performance, ou mesmo noutra tema/peça anterior.

Segundo os autores, os improvisadores podem saltar de um processo para outro sem no entanto combinar dois processos em simultâneo. Podemos ainda separar estes oito processos em três grandes grupos: o primeiro que lida com o poder de antecipação da ideia musical a ser introduzida (1,2 e 3); o segundo, directamente ligado com a memória, isto é, a capacidade de reutilizar aquilo que já foi apresentado na própria improvisação (4, 5 e 6); e por fim o *Feedback Processes* que está novamente ligado a um processo de memória, talvez ainda mais espaçada no tempo, como o uso de um evento utilizado anteriormente por outro músico na mesma improvisação ou mesmo noutra obra anterior.

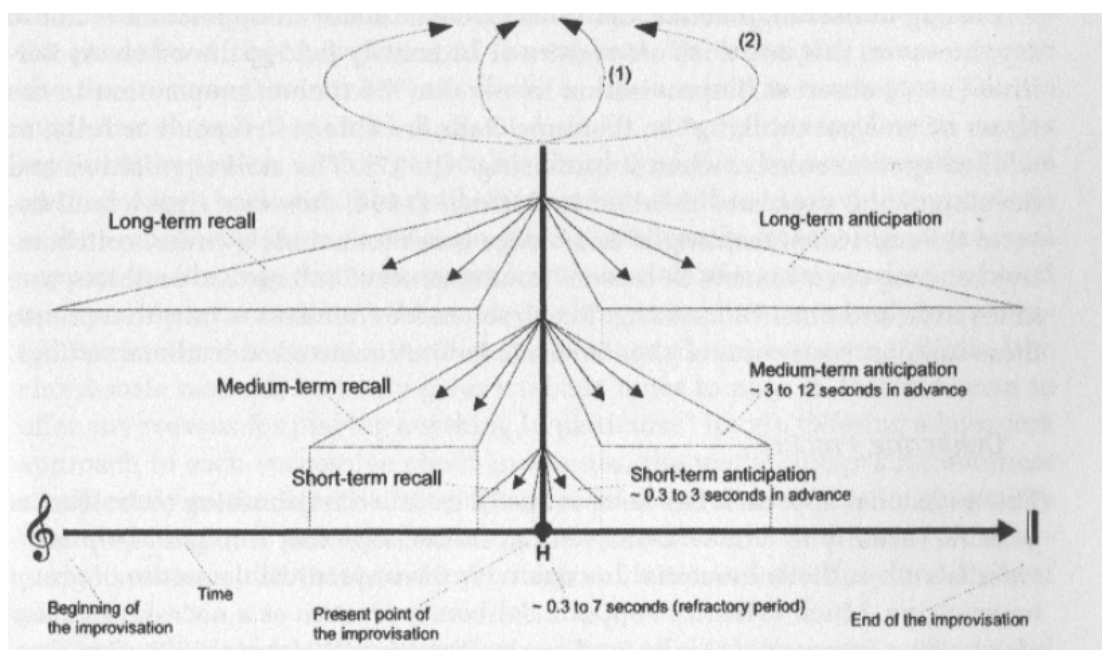


Figura 19 Esquema representativo de um momento H de uma improvisação contemplando os processos de feedback e de antecipação, de Barry Kenny e Martin Gellrich (2002, p.125).

Este esquema é a proposta do autor baseado neste novo conjunto de processos onde podemos observar a preocupação de notar a linha do tempo musical num determinado ponto da improvisação e as várias opções disponíveis ao performer. À esquerda do ponto de improvisação H temos todos os processos que lidam com a recolha da memória e do conhecimento de base; à direita, os processos que envolvem antecipação e os pontos (1) e (2) que representam o processo de *feedback* entre antecipação e reutilização a termo curto, e entre o conceito musical de antecipação e reutilização a termo médio. Na verdade, qualquer um dos processos anteriormente descritos são mecanismos de memória que funcionam sobre diferentes tempos, isto é, sobre o conhecimento desenvolvido ao longo da experiência musical (o conhecimento de base, a autobiografia musical) – *passado*, o conhecimento do que se está a passar a cada segundo (a memória ecoica) – *presente*, e a antecipação daquilo que poderá a vir a acontecer – *futuro*.

4.5 O modelo de Jeff Pressing

Jeff Pressing apresenta o seu contributo no conjunto de estudos publicados por Sloboda intitulado *"Generative Processes in Music"* (2005), onde explora os processos generativos da improvisação. Neste trabalho, apresenta-se uma adaptação resumida desses estudos. A teoria do autor assenta numa necessidade de cumprir o requisito de que qualquer teoria sobre improvisação deve responder a três perguntas fundamentais:

- *como é que improvisamos?*
- *como aprendemos competências de improvisação?*
- *qual a origem do comportamento da improvisação?*

Como é que improvisamos?

Na perspectiva de Pressing, para podermos responder à questão devemos observar que qualquer improvisação pode ser dividida em secções não sobrepostas, no sentido em que, os sons são atribuídos a apenas uma secção. Para melhor podermos perspectivar este modelo de improvisação, concentremo-

nos primeiramente no número de participantes e começemos pela vertente mais simples, a geração a solo.

A Geração a Solo

Na proposta de Pressing, deixemos que uma secção tenha um conjunto de eventos E_i . A Improvisação I será apenas uma união ordenada desse conjunto de eventos: $I = E_1, E_2...E_n$

Crê-se que qualquer improvisação é gerada por gatilhos a um determinado momento (tempo) $t_1, t_2...t_n$, que despoletam o movimento das acções musicais para produzir uma ideia ou objecto. Teremos ainda os seguintes constituintes da acção geradora:

R – referente (se houver) – guia ou estrutura que serve de base ao improvisador para lhe facilitar a geração musical.

L – conjunto de objectivos ou o Plano

M – memória

O processo de geração conjunto-evento poderá ser notado:

$$(E, R, L, M)_{i \rightarrow E_{i+1}}$$

A acção de Decisão na situação $i+1$ poder-se-á prolongar bastante antes do tempo t_i , dependendo do grau de pré-selecção usado pelo performer e poder-se-á também prolongar ligeiramente no futuro, em pequenos detalhes do controlo motor, deixados para um controlo central mais baixo e que poderão acontecer depois de t_{i+1} .

A Geração em Grupo

Na geração em conjunto acrescentamos à equação anterior o factor grupo (K) assim como o pensamento destes em relação ao acontecimento (C):

K – membros do grupo de improvisação

C – representação cognitiva dos acontecimentos anteriores levada a cabo pelos outros improvisadores. Podemos apresentar a extensão da fórmula incorporando estes dois vectores:

$$(E, C, R, L, M)_{ik \rightarrow E_{ik+1}}, k=1, \dots, K,$$

onde o elemento K se refere ao número de músicos, e C apresenta-se para o músico K como as representações cognitivas de todos os conjuntos de eventos produzidos anteriormente pelos outros músicos, assim como, qualquer expectativa das suas acções futuras (redundância, previsibilidade e antecipação).

Na proposta de Pressing sobre a produção de uma improvisação em qualquer conjunto dado E , temos um número de aspectos simultâneos, válidos e redundantes. Numa certa perspectiva, cada aspecto é uma representação de E . Os aspectos mais importantes são o aspecto acústico (som produzido e som sentido), o aspecto musical (representação cognitiva dos sons em termos de técnica musical e dimensão expressiva) e o aspecto do movimento (incluindo o tempo das reacções musculares, propriocepção³⁸, tacto, percepção do espaço, e a monitorização central de aferência (informação desejada). Segundo o autor, os aspectos visuais e emotivos também têm normalmente um papel importante podendo haver ainda outros aspectos. Este aspecto do papel da emoção na tomada de decisão é francamente sublinhado por António Damásio de quem se destaca a seguinte frase:

“O conhecer é a pedra angular para o processo de planeamento de respostas específicas e não estereotipadas que podem complementar uma emoção, quer garantir que os ganhos imediatos obtidos pela emoção possam ser mantidos ao longo do tempo. [...] Por outras palavras, sentir os sentimentos prolonga o alcance da emoção, ao facilitar o planeamento de formas de respostas adaptativas, originais e feitas à medida da situação.”
(Damásio, 1999, p.325)

Voltando ao pensamento de Pressing, cada aspecto existe em duas formas: o pretendido e o actual (intenção e resultado). Cada forma pretendida é

³⁸ Sensibilidade própria aos ossos, músculos, tendões e articulações, que fornece informações sobre o equilíbrio, o deslocamento do corpo no espaço, etc.

especificada num momento temporal: a forma real correspondente (resultado) é construída a partir do feedback (retorno) sensorial subsequente. O intervalo inevitável entre estas duas formas pode ser reduzido através do treino sonoro na prática da improvisação, mas nunca será reduzido a zero.

Segundo o autor, os detalhes deste modelo entre intenção-produção-retorno poder-se-ão descrever da seguinte forma:

(A) *Ei* é Artilhado e Executado

(B) Cada aspecto de *Ei* poderá ser decomposto em três tipos de representação analítica:

Objecto (*O*), Caracterização (*C*) e Processo (*P*).

Objecto é uma entidade cognitiva ou perceptiva unificada. Poderá corresponder, por exemplo a um acorde, um som ou a um determinado movimento dos dedos, ou apenas à intenção mental.

Caracterização (*Feature*: feição, traço, característica, recurso, protagonista) são parâmetros que descrevem as propriedades partilhadas pelo objecto.

Processo é a descrição das mudanças dos objectos ou das suas características ao longo do tempo (transformação).

Digamos então que temos uma dimensão de variabilidade que pode ser representada pelos conjuntos *O*, *C*, e *P*, assumindo que estes três vectores reproduzem a imagem de toda a informação de que o performer precisa para elaborar as suas decisões.

(C) As estruturas dos três tipos de matrizes são as seguintes: Produção de *Ei+I* ocorre primeiramente na base da Memória a Longo Prazo *M*, do Referente *R*, dos Objectivos *L*, de normas estilísticas e processo em desenvolvimento e por avaliação dos efeitos e das possibilidades de *Ei*. Consequentemente e segundo o autor, parece haver apenas dois métodos de continuação usados: *Geração Associativa* e *Geração Interrompida*.

- (D) Geração Associativa. Na geração associativa o improvisador deseja manter continuidade entre E_i e E_{i+1} e pega em novas matrizes O_{i+1} , C_{i+1} , P_{i+1} as quais incluem todos ou quase todos os fortes componentes cognitivos de O_i , F_i , O_i com os valores paramétricos destes componentes partilhados relacionando-os directamente. Por outras palavras, a geração associativa baseia-se na similaridade e no contraste. A similaridade será tanto maior quanto maior for o número dos componentes originais. Podemos ainda ter uma geração associativa apoiada no contraste, isto é, quando pelo menos um componente principal de C ou P é alterado, enquanto todos os outros componentes mantêm as suas características mais fortes constantes. Podemos espelhar este processo de associação pelo contraste através de um conjunto de sons agudos com um determinado gesto com uma resposta dada através de um conjunto de notas graves com o mesmo desenho - temos um contraste de registo, mas mantemos a forma do gesto, o que provoca uma sensação de continuidade e desenvolvimento. Este é talvez o mais poderoso e generalizado processo de controlo na improvisação. Aplicados aos vectores Caracterização e Processo, faz com que o objecto permaneça ao mesmo tempo familiar e repleto de novidade.
- (E) Geração interrompida. Interrompe e introduz novos componentes sem relação com os anteriores (talvez apenas os aspectos estilísticos). Claramente, quanto mais fortes forem os novos componentes introduzidos, maior será a sensação de interrupção.
- (F) A escolha entre geração associativa e geração interrompida pode ser modelada formalmente pelo *Nível de Tolerância Tempo-Dependência* (Z), isto é, quanto tempo aguenta o performer a repetição de um determinado evento e as suas características.
- (G) A totalidade da Improvisação está construída.

Para terminar este processo, Jeff Pressing conclui:

"The starting point E_i , may be considered a situation of interrupt generation (where E_o is silence) and the final event cluster E_n is simply a second case of interrupt generation where E_{n+1} = silence, after which the improvisation process is turned off." (Pressing, 2005, p.157)

O esquema seguinte é a representação gráfica deste processo proposta pelo autor:

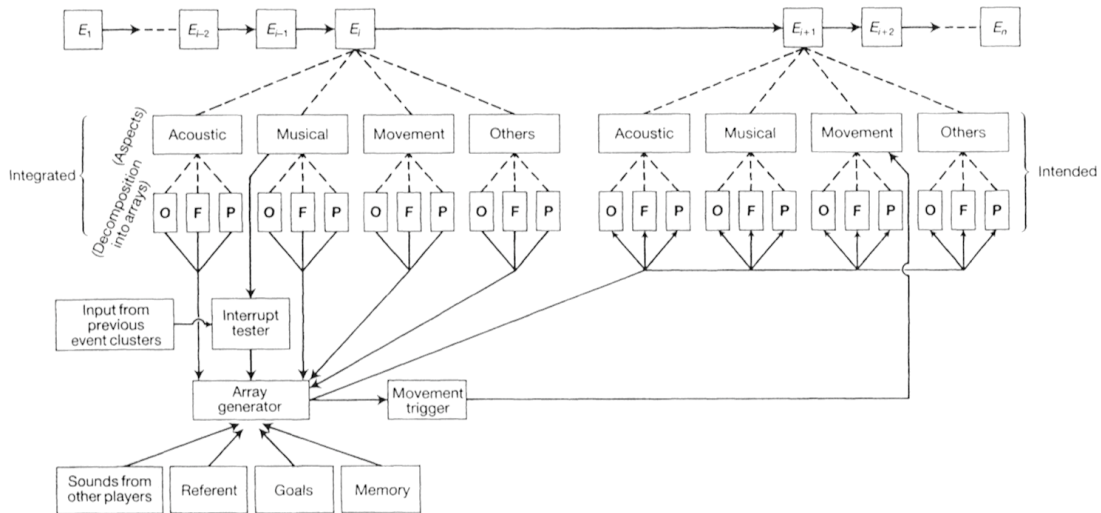


Figura 20 Diagrama do modelo de improvisação de Jeff Pressing (2005, p.160).

Neste diagrama, apenas o processo intencional $E_i \rightarrow E_{i+1}$ é detalhado. Segundo o autor, cada cluster evento está presente numa série de aspectos parcialmente redundantes, e cada um deles é decomposto em *Objectos*, *Características* e *Processo*. Baseado em grande parte na representação musical, uma decisão sobre o tipo de manutenção é feita por um teste de interrupção. Em conformidade com esta decisão, uma matriz de decomposição é gerada, com entrada a partir de matrizes E_i , referente, metas e memória. Esta decomposição actua como um conjunto de restrições na geração da acção musical e a produção de um E_{i+1} é posteriormente iniciada por um gatilho de um movimento em t_{i+1} . Os detalhes do diagrama mostram o que acontece no intervalo de tempo (t_i, t_{i+1}) , de modo que a decomposição indicada E_i é integrada, isto é, as formas de intenção, mais as formas reais de E_i são combinadas, ao passo que a decomposição de E_{i+1} é apenas intencional (não há resposta recebida até o momento - *feedback*). Assim, Objecto, Caracterização e Processo no instante t_{i+1} não tem saídas indicadas (Pressing, 2005, p.160).

Em seguida, abordaremos mais profundamente certos estádios críticos deste modelo de improvisação, isto é, da sua consistência e resistência como modelo, sob diferentes situações. Começemos a partir da caracterização através da redundância extensiva: temos primeiramente toda a redundância entre os aspectos de cada conjunto de eventos. Podemos dar como exemplo o facto de um performer saber que certas acções motoras ao tocar um instrumento (aspecto motor) corresponderá a um som particular (aspecto acústico), com implicações musicais associadas (aspecto musical). Mais, cada aspecto é decomposto num objecto extensivo, acontecimento e processo de representação que contem redundância considerável. Na sua teoria, Pressing dá-nos o exemplo de um motivo Ré-Fá-Lá-Si:



Figura 21 Exemplo de um motivo musical.

Segundo o autor, este conjunto pode ser decifrado como D2F2A2B2, ou como acorde B-7 meio diminuto na primeira inversão, ou como aproximação à sensível de Dó, ou o segundo grau com sexta (*sixte ajouté*), etc. As suas características incluem um movimento melódico por segundas e terceiras, notas diatónicas, um grau de velocidade do crescendo, a regularidade rítmica do ataque, etc. Muitos processos podem ser implicados para gerar o motivo dado: arpejar o acorde menor com sexta agregada, através de tercinas em Dó maior, usar a digitação (no contrabaixo) - 0214 da mão esquerda, etc. Jeff Pressing argumenta que, se a natureza da improvisação acarreta a procura de gesto musical satisfatório, tal redundância de descrição e geração permite uma flexibilidade máxima na selecção do gesto, de modo que, qualquer impulso criativo representa, por si, uma intenção, e qualquer que seja a carga que se crie, teremos sempre disponíveis alguns meios de organização cognitiva e correspondente realização motora, dentro dos limites do constrangimento do processo em tempo real.

“Experientially it very probably corresponds to ‘letting go’, or ‘going with the flow’ as described earlier, whereby central hierarchical control, identified here with conscious

monitoring of decision making, yields to heterarchical control (and corresponding unconscious allocation of attention).” (Pressing, 2005, p.161)

Por outras palavras, o autor diz-nos que, a redundância extensiva, quererá dizer aqui, que o controle da produção do evento é hierárquico e pode potenciar mudanças rápidas de uma área de controle cognitivo para outra. Na sua opinião, esta deverá ser considerada a estratégia mais efectiva para a improvisação.

Em seguida, sugere-se a observação dos vectores propostos pelo autor, **Objecto** (O), **Caracterização** (C) e **Processo** (P), essenciais na representação e geração dos eventos. A formação destas unidades são provenientes das capacidades neurologicamente inatas de perceber os sons, mas que só poderão ser trazidos à vida por interacção com o ambiente. Mais especificamente, os *objectos* existem baseados na sua invariância ao longo do tempo e no espaço (físico, musical ou abstracto). Podemos determinar a *caracterização* como um conjunto de parâmetros que tendem a ser abstractos com base na percepção por similaridade ou contraste da recepção sensorial. O *processo* advém da percepção da mudança num objecto ou da mudança da caracterização no tempo.

Jeff Pressing sugere que ao longo da vida do performer, novos vectores e componentes de vectores são constantemente criados por novas concepções e novos grupos de percepção. No entanto, no decorrer de qualquer improvisação poucas novas características ou novos processos serão criados e apenas um pequeno número limitado de novos objectos serão realmente conhecidos. Consequentemente, podemos deduzir que a busca da novidade reside na evolução das estruturas de controlo processual e menos na busca de novos objectos. Contudo, parece haver uma outra fonte de comportamento, provavelmente mais comum: o motor que despoleta novas combinações dos valores e dos componentes vectoriais. Esta segunda possibilidade, poderá ser demonstrada pelo exemplo de Pressing, quando consideramos uma criança que aprendeu as acções motoras correspondentes à distinção entre forte/suave e rápido/lento separadamente, mas que não encontrou ainda, suave e rápido em simultâneo. O autor sugere que combinando estas duas dimensões, a criança desenvolverá uma experiência de novidade.

“Furthermore, the results of such novel parametric combinations need not be so predictable. If we recall that the human performance system is non-linear, than, as mentioned above in the paragraphs on organizational invariante theory, novel, strikingly diferente behaviour may follow when controlling system parameters assume certain novel combinations ranges.” (Pressing, 2005, p.161)

Parafraseando o autor, este comportamento pode assumir um procedimento crucial na geração de novas situações na improvisação musical. A integração destes resultados em novas áreas de geração musical, baseados no ajuste paramétrico, pode ser usado para a criação abrupta da novidade, que será absorvida pelas estruturas do sistema nervoso central, responsável pela sua execução, fluência e suavidade da acção.

Devemos também considerar a aplicação deste modelo na geração da acção. Isto é, segundo Pressing, a acção para a novidade é construída primeiramente através da distorção e da adaptação dos eventos já existentes na nossa memória. Isto reforça novamente o poder de organização da metáfora, considerada por ser uma ligação global entre as categorias, e que facilita a integração do movimento.

“In other words, the image of metaphor enables the co-ordinated modification and resetting of whole classes of arrays componentes in a fashion ensuring spatial and temporal coherence.” (Pressing, 2005, p.162)

O cerne do modelo é, por isso, a geração de um novo conjunto de vectores de E_{i+1} a partir dos seus precedentes. Para clarificar este processo, Jeff Pressing propõe os seguintes exemplos, considerando E_i como:



Figura 22 Motivo para a improvisação proposto por Pressing, tocado pela mão direita do piano.

Em seguida podemos observar um número de possíveis continuações, baseadas no ênfase da atenção (qualidade cognitiva) dada ao vector mencionado. A importância dada a um componente particular significa que esta poderá guiar a

geração dos eventos consequentes. O tipo de vectores enfatizados estão indicados no quadro seguinte.

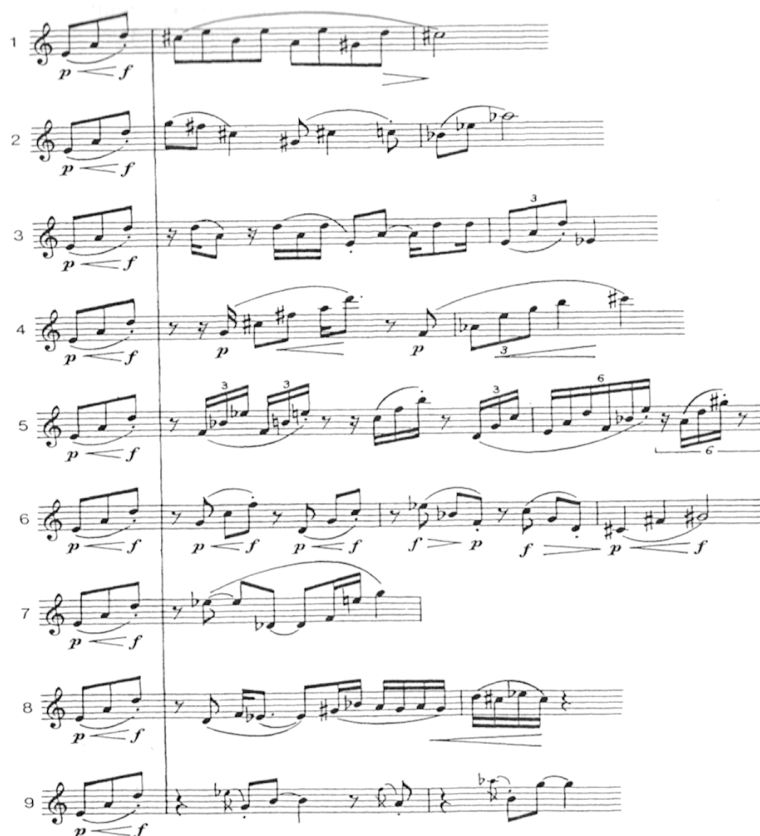


Figura 23 Continuações ao motivo anterior (Pressing, 2005, p.163).

Nestes exemplos estão ilustrados como as continuações podem ser construídas. Todavia, não está explícito pelo autor, quais os detalhes que determinam a escolha de uma continuação perante a totalidade (facto que estará na base de uma pequena investigação exposta na Parte II deste trabalho, no sentido de validar estes pressupostos). O que se pode observar na sua proposta, é que a maioria da geração é associativa (1-8) enquanto no último exemplo temos uma geração interrompida (9) e onde o grupo de constrangimentos em acção incluem a reorganização. Obviamente, o evento geração sofre a informação de uma vasta gama de processos e estilos musicais baseados nas preferências culturais e cognitivas do performer (desenvolvimento motivico, desenho de frase, forma, transposição, desenho rítmico, etc.). Mas um grau considerável de decisão residual permanece, como por exemplo a escolha do vector de componentes que

vai ser seleccionado para acção como reorganização ou como restrição principal. No quadro seguinte podemos observar a correspondência de cada continuação com o tipo de acção, com uma breve descrição da componente a que é dado relevo:

Continuação	Componente Enfatizada	Tipo de Acção
1	Tonalidade Lá maior; duração colcheias	O,C,P
2	Intervalo quarta perfeita	C
3	Notas E, A, D; deslocação rítmica	O, P
4	Contorno Melódico	O, C
5	Geração motórica digitação mão direita 1,2,4	O, C
6	Gesto (uso da nota de contraste), 4ª perfeita	C, P
7	Desenho de frase (antecedente/consequente) Intervalo classe 2	C
8	Notas E, A, D: ornamentação cromática	O, P
9	Geração interrompida: novo motivo	O, C, P

Figura 24 Quadro de correspondência entre as continuações, componentes e tipo de acção (O – objecto, C – Característica, P – Processo).

Os exemplos sugeridos por Jeff Pressing são uma tentativa de ilustrar como é que as continuações de um dado motivo podem ser elaboradas, contudo não revelam

a razão de uma ter sido escolhida dentro de tantas possíveis. O próprio autor sublinha:

“What has been said so far is only that, in associative generation, a set of constraints is produced associatively, while in interrupt generation the set of strong constraints on action includes uncorrelated resetting. Obviously, event generation is informed by a vast panorama of culturally and cognitively based musical processes and stylistic preferences (motivic development, phrase design, historical forms, transposition, rhythmic design, etc) But considerable degree of residual decision-making remains, as for example the choice of array components that will be singled out to act as strong constraints or to be reset. How are such residual decisions made?” (Pressing, 2005, p.164)

Esta é a resposta à pergunta que falta elaborar, em resumo:

Qual é a origem do pensamento da improvisação?

Como são feitas essas decisões residuais? Segundo Jeff Pressing, não parece ser possível dar uma resposta definitiva a este problema, porque este tem enraizado em si a questão da vontade e da consequência, do problema entre mente/corpo sobre os quais a nossa cultura não encontrou ainda um acordo filosófico geral. Não obstante, o autor prevê alguma utilidade na caracterização de um número de estratégias de explicação da acção de decisão residual e, consequentemente, sugere desenvolver a partir daí, quais as possibilidades existentes para as decisões do pensamento. Pressing propõe quatro perspectivas que poderão explicar a origem das decisões e do pensamento do improvisador:

1. *Perspectiva Intuitiva;*
2. *Livre Vontade Individual;*
3. *Perspectiva Física;*
4. *Perspectiva Aleatória;*

Em primeiro lugar, esta é talvez a perspectiva mais comum e mais citada pelos performers, a Perspectiva Intuitiva, na qual o individuo reage melhor quando tem contacto com uma fonte potente que o impele a uma resposta musical de uma forma correcta e natural, condições aparentemente não analisáveis ou previsíveis em termos científicos. Embora esta perspectiva intuitiva se paute por um certo

esoterismo, não implica que não seja alvo de testes e, por consequência, informação a ser considerada. Devem ser investigadas como experiências pessoais privadas e subjectivas que são, como sugere António Damásio (1999).

Uma segunda perspectiva é aceitar que a acção de decisão residual pode apenas espelhar os reflexos da *Livre Vontade Individual*.

“Perhaps at some deep level we prize improvisation not just because of the skills involved but because we think it exemplifies human freedom.” (Titon, in Nettl, 1998, p.28)

Na linha de Jeff Pressing, um improvisador é uma entidade consciente única, e as suas acções de decisão residuais assentam em algum grau de variabilidade interna, isto é, de imprevisibilidade e, por essa razão, características que irão abalar sempre o método científico.

A terceira hipótese apoia-se no complexo e fantástico sistema humano a que Pressing chama de *perspectiva física*. Nesta perspectiva, acção de decisão deverá ser observada num cenário onde o ser humano age em interacção com o ambiente musical. Nesta hipótese, a questão da livre vontade pode ser considerada ilusória ou uma simples imagem enganadora para certas características mais complexas do sistema. Pressing refere alguns modelos possíveis dentro desta perspectiva para a acção da decisão residual: o controle interactivo com baixo centro do Sistema Nervoso Central; modelos estatísticos de voto em rede; modelos de distribuição de memória-tipo; e a acção de decisão baseada na Lógica-difusa (*fuzzy logic*).

Por último, temos a Perspectiva Aleatória, onde a acção de decisão residual é despoletada por geradores ao sabor do acaso e, consequentemente, ao risco e ao descontrolo, situações muito observadas na fogosidade dos jovens improvisadores. Jeff Pressing sugere que, à medida que o improvisador amadurece através da prática e da experiência, desenvolve o controle dos seus procedimentos a um ponto onde este processo aleatório é usado cada vez com menor frequência. Neste estágio de especialista, o nível de erros decresce globalmente atingindo uma margem mínima da sua produção.

O desenvolvimento de Competências na Improvisação.

Embora Gordon (1998) refira que a criatividade e a improvisação não podem ser ensinadas, o problema do processo de ensino da improvisação tem as mesmas dificuldades do processo de ensinar a pensar:

“O que o professor pode providenciar para o desenvolvimento daquilo que Gordon define como <<readiness to teach themselves how to improvise>>, [depende] do que for capaz de promover no contexto global da aprendizagem dos seus alunos.” (Caspurro, 2006, p.100)

Por outras palavras, o aluno improvisará até onde o seu conhecimento e as suas competências lhe permitirem. Contudo, o papel do professor pode ser determinante na medida em que lhe cabe promover e fazer experienciar na sala de aula o máximo de experiências, quer sob a perspectiva da diversidade quer da qualidade.

É dentro desta perspectiva que Jeff Pressing sugere no seu modelo de improvisação, algumas características para o desenvolvimento de competências na improvisação. O autor refere alguns resultados gerais encontrados em todos os tipos de competências: *eficiência, fluência, flexibilidade, capacidade de correcção do erro*, e menos universal, *a expressividade*. Mas encontra pelo menos outras duas componentes adicionais da competência na improvisação: *a inventividade* e *a coerência*. Estas são consideradas competências menos importantes, pois na sua opinião, a inventividade proporciona poucas e tangíveis vantagens, enquanto que a coerência é sobretudo construída por necessidade rígidas de repetição, isto é, uma evita repetição, e a outra só é possível com repetição.

O autor defende ainda que as mudanças cognitivas específicas que permitem o desenvolvimento do comportamento na música improvisada, podem ser consideradas da seguinte forma:

- (1) *um **aumento de memória** no armazenamento de objectos, caracterização e processos – em aspectos musicais, acústicos, motores e outros;*

- (2) *um aumento na acessibilidade dessa memória requerido na construção de relações redundantes entre constituintes e a agregação desses constituintes em grupos cognitivos mais largos;*
- (3) *um aumento refinado da recepção e da atenção para a subtileza e para a informação contextualmente relevante.* (Pressing, 2005, p.166)

O Desenvolvimento e a Acessibilidade da memória (pontos 1 e 2) são indiscutivelmente imprescindíveis para qualquer processo de aprendizagem. Na linguagem do modelo aqui desenvolvido, envolve a agregação dos constituintes da memória - Objecto, Caracterização, Processo - em novos grupos cognitivos que podem ser acedidos autonomamente, assim como, o uso extensivo da redundância.

Por último, o terceiro ponto pode ser apresentado da seguinte forma: um aumento do processo de percepção, proporcionará um maior desenvolvimento das competências de improvisação. Para tal, é necessário um processo que permita a inclusão de mais informação e, em especial, uma codificação mais refinada da informação na acção de decisão do improvisador. Para otimizar a recepção da novidade, o improvisador deverá desenvolver os processos de percepção atendendo aos limites impostos pela sua herança genética. Segundo o autor, o aumento da eficiência no uso de informação pode ser atingido através da prática e de duas formas: pelo conhecimento de padrões de redundância na recepção sensorial, reduzindo com isto a quantidade efectiva de informação; e por um aumento da concentração sobre a informação que é mais relevante para produzir uma improvisação de sucesso. O aumento do uso subtil desta informação levar-nos-á a um desenvolvimento de competências designadas de *alta-ordem*. Na verdade, pode ser dito que a grande diferença neste processo, entre acções *fixas* e acções *improvisadas*, reside na natureza do foco de atenção usado em cada situação.

“The fixed-skill situation evolves towards a minimal size attention set, whereas the unpredictability of improvisation demands that the attention focus remain wide.” (Pressing, 2005, p.167)

Contudo, Jeff Pressing revela a inexistência de uma experimentação que confirme estas teorias, pelo que sugere a necessidade de se desenvolver um trabalho experimental sobre esta matéria. Como conclusão deste estudo, Jeff Pressing confirma, uma vez mais, a dificuldade em se obter um modelo geral da improvisação, pois este estará sempre ligado à irrepetibilidade do processo da extemporização. Parece que a tentativa de encontrar o trilho certo de uma improvisação estará sempre comprometida porque os dois modelos, o físico e o aleatório são formulações que coexistem e, por outro lado, a expectativa de repetir um processo improvisacional obtendo o mesmo resultado, será sempre despistada pela irrepetibilidade das condições, características e especificidade de cada evento improvisado.

4.6 O plano

Como tem vindo a ser explorado anteriormente ao longo deste trabalho, uma das abordagens mais usadas no estudo da improvisação e aceites pela comunidade é a identificação de um “ponto de partida” ao qual podemos chamar de “modelo”, de “mapa” ou de “plano”:

“It may be stated as an article of faith that improvisers always have a point of departure, something which they use to improvise upon.” (Nettl, 1998, p.15)

Na linha de Shaffer (1980), o plano é um esquema que representa a estrutura essencial da performance e que permite a geração e a alocação de detalhes finos à medida que vão sendo necessários durante a execução.

O plano faz parte do conjunto de esquemas e estruturas centrais de memória que potenciam a geração musical e a sua performance (Snyder, 2000). Este tipo de estruturas têm vindo a ser usadas ao longo dos tempos como guia para a composição e para a improvisação. Temos como exemplos, o uso de uma hiper-estrutura para o desenvolvimento de Cadenzas (Tartini, 1756/1961 e Quantz, 1752/2001); a improvisação do organista sobre um determinado tema e consequentes características e requerimentos da estrutura fugal segundo as

quais ele desenvolve a sua criação; ou nas técnicas de *Variação* como arquétipo esquemático de uma composição.

Na improvisação contemporânea o uso destas estruturas assumem um elemento central do desenvolvimento individual do músico, assim como, revelam um elemento unificador da improvisação em conjunto. O uso destes esquemas são por vezes criticados e descritos como uma prática apoiada excessivamente em “regras”. Ora, no pior sentido do termo, o uso de regras funciona aqui como um código de conduta, um conjunto de conceitos que se pretendem desenvolver através de um processo de partilha entre os músicos na composição.

“Rules of improvisation (where they exist) are often rules of courtesy and hospitality, which need not prevent them from also being rules of competition.” (Blum, 1998, p.28)

Na verdade, quando improvisamos em grupo será mais correcto afirmar que não existe apenas um plano mas sim um conjunto de planos que coexistem num dado momento da performance. O resultado textural desta sobreposição de planos é o cruzamento dos vários planos individuais e dos planos funcionais que decorrem da interacção entre os músicos improvisadores. Neste sentido, o plano pode ser desenvolvido e caracterizado segundo a sua dimensão funcional:

- a. Plano do tema
- b. Plano colectivo
- c. Plano individual para solo
- d. Plano para acompanhamento

a. Plano do tema

O plano do tema apoia-se na forma do próprio tema e na caracterização que se pode desenvolver através dos seus elementos. Referimo-nos à sua estrutura, o número de compassos, o tipo de métrica, a progressão harmónica, a melodia, os motivos e as texturas. Para formar este plano recorreremos à análise do tema. Este é um plano que tende a representar a ideia principal da performance.

b. Plano colectivo

O plano colectivo é uma representação do caminho que se pretende executar em grupo. O grupo estabelece um objectivo comum que serve como mapa geral da improvisação. Porém, é um mapa aberto onde o número de voltas à estrutura pode ficar ao critério do solista, ou de qualquer outro parâmetro.

c. Plano individual para solo

O Plano individual para o solo é o mapa que o solista escolhe para apoiar a sua improvisação. Este plano pode ser escolhido no momento da performance ou pode ser preparado previamente com tantos pormenores quanto o solista desejar. No caso da performance em grupo, este é forçosamente um plano também aberto pois convém desenvolver um solo *pró-activo* mas também *reactivo* ao desenvolvimento da interacção e ao dialogo com o resto do grupo. Faz parte deste plano não só a moldura escolhida especificamente para uma determinada performance pelo músico, mas também todas as suas ferramentas desenvolvidas ao longo da sua vida, como competências que podem ser chamadas a qualquer momento da improvisação. Desta forma podemos dizer que cada performer vai guardando um conjunto de esquemas e planos ao longo da sua vida, aumentando, substituindo e reciclando os seus processos de reacção para o momento da criação em tempo real.

d. Plano para acompanhamento

O plano para acompanhamento é uma mistura de dois planos: um plano de acompanhamento da secção de instrumentos que acompanha, que pode ser acordado entre os acompanhadores e o solista; e um plano individual de acompanhamento alicerçado na *função* instrumental, na intenção individual e no uso de uma determinada linguagem e competências fechadas, que o instrumentista se serve para desempenhar no acompanhamento.

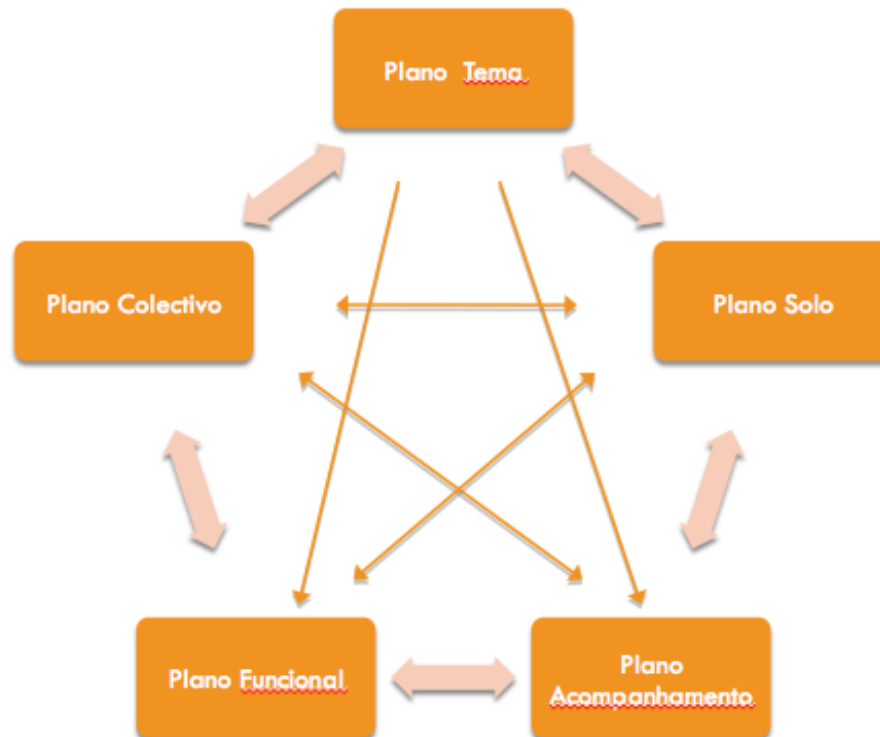


Figura 25 Interação entre os planos.

Sugere-se que estes planos estão muito ligados entre si, mas que contêm todos um certo grau de abertura que varia com a natureza e os objectivos de cada improvisação. Todos eles devem ser trabalhados separadamente para resolver situações próprias de cada constrangimento. Este processo de desenvolvimento deve ser acompanhado pelo trabalho de grupo que envolve a sobreposição destas representações. É da intercepção caleidoscópica destes planos que resulta o produto final da improvisação, um resultado construído pelos participantes no momento da sua execução.

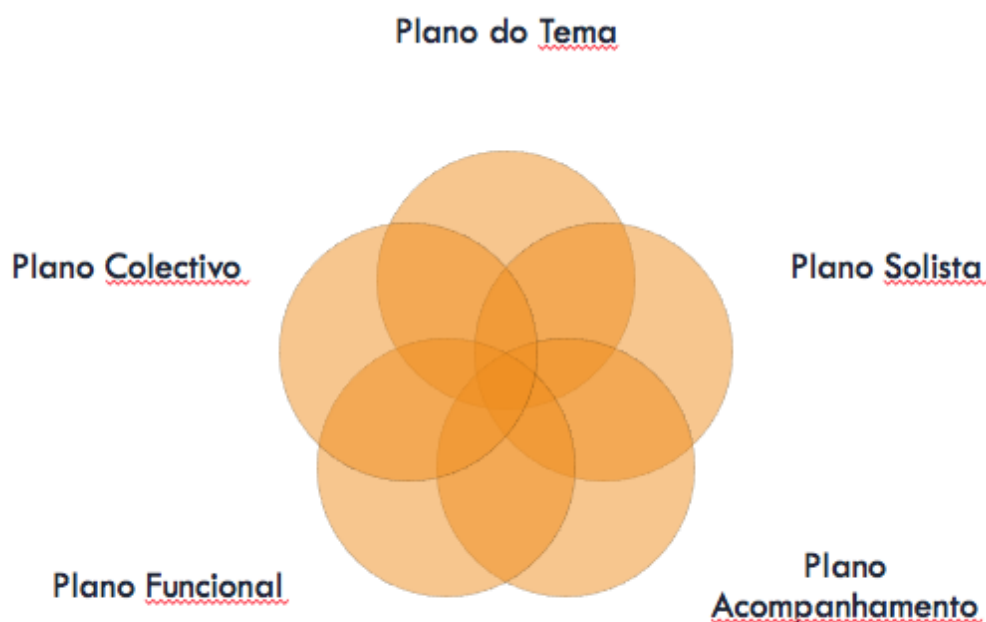


Figura 26 Intercepção entre os planos.

A utilização de esquemas é uma ferramenta comum nas diferentes improvisações e pode estar directamente ligado ao grau de liberdade de uma improvisação. Podemos ser encorajados a concluir que quanto mais detalhado for o plano, menor é a liberdade da vontade individual. No entanto, este condicionamento pode funcionar como o estímulo e o motor que desafiam o improvisador a ultrapassar os limites desses condicionalismos. A história da música está repleta de exemplos onde grandes obras-primas resultam da atracção pelos limites, desde a estrutura fugal em Bach ao fascínio pelas limitações estruturais de Messiaen, onde o constrangimento se torna o combustível da criação.

“The more constraints one imposes, the more one frees one’s self of the chains that shackle the spirit...and the arbitrariness serves only to obtain precision of execution.”
(Nachmanovitch, 1990, p.84)

Na improvisação, os constrangimentos e os limites impulsionam a resolução dos problemas de adaptação do performer, do seu plano num novo plano em tempo real, tal qual um “*bricoleur*” soluciona o problema com o material que tem à sua

disposição. “Na improvisação musical o limite produz intensidade” (Nachmanovitch, 1990, p. 84).

Por outro lado, podemos admitir que há improvisações onde não existe plano, em performances livres frequentemente chamadas de “Free Improvisation”. A prática mais radical deste tipo de performance é proporcionada pelas actuações chamadas de “Blind Date”, situações de performance que juntam dois ou mais músicos que nunca actuaram antes em simultâneo. O *blind date* proporciona talvez a mais verdadeira e crua forma de improvisação que obriga os intervenientes a reagir a desafios não preparados. Contudo, se juntarmos dois verdadeiros artistas nestas condições, constatamos que após a apresentação do primeiro material musical há uma procura pela comunicação e, também nesta situação, surgem os planos de adaptação que tentam fundir os esquemas individuais numa estrutura de consenso entre os músicos.

“The beauty of playing together is the meeting in the One. It is astonishing how often it happens that two musicians meet for the first time, coming perhaps from very different backgrounds and traditions, and before they have exchanged two words they begin improvising music together that demonstrates wholeness, structure, and clear communication. I play with my partner; we listen to each other, we mirror each other; we connect with what we hear. He doesn’t know where I’m going, I don’t know where he’s going, yet we anticipate, sense, lead, and follow each other. There is no agreed-on structure or measure, but once we have played for five seconds there is a structure, because we’ve started something. We open each other’s minds like an infinite series of Chinese boxes. A mysterious kind of information flows back and forth, quicker than any signal we might give by sight or sound. The work comes from neither one artist nor the other, even though our own idiosyncrasies and styles, the symptoms of our original natures, still exert their natural pull. Nor does the work come from a compromise or halfway point (average are always boring!), but from a third place that isn’t necessarily like what either one of us would do individually. What comes is a revelation to both of us. There is a third, totally new style that pulls on us. It is as though we have become a group organism that has its own nature and its own way of being, from a unique and unpredictable place which is the group personality or group brain.” (Nachmanovitch, 1990, p.94)

Este excerto é escrito por um músico improvisador que revela uma situação de *blind date* e o seu carácter aberto, que proporciona os ingredientes à liberdade e à criação da novidade. Apesar de não existirem compromissos pré-estabelecidos,

a produção sonora acontece como uma combinação de duas biografias musicais num só resultado, de uma fusão de dois planos individuais.

Somos tentados comumente a associar o acto da improvisação musical ao acto de conversação. Até certo ponto, todos nós improvisamos diária e constantemente num acto de improvisação partilhada, desde a mais trivial troca de cumprimentos à mais elaborada conversação filosófica. Mas em qualquer das situações, servimo-nos de esquemas e estruturas que garantem, não só, as regras da comunicação, como permitem a partilha e o desenvolvimento de ideias. O processo da conversação, assim como o da improvisação musical, envolve o desenvolvimento de competências abertas de adaptação dos esquemas de cada indivíduo na partilha de informação e de comunicação. E aqui reside um dos encantos da improvisação que tanto atrai os músicos: a possibilidade de criar em grupo algo de novo e de único. E o plano permite aos músicos a construção criativa de um projecto de vários indivíduos através de uma estrutura que assume a ignição e o *norte* de todo o processo de improvisação.

5. Improvisação, Notação e outros Estímulos

5.1 Notação

Uma grande parte da prática da improvisação é desenvolvida sem o uso de qualquer notação, depositando na memória todo o seu referente, como no caso de alguns músicos de jazz que conseguem transportar consigo 400 ou 500 standards de memória. Nesta área e com o desenvolvimento dos *Fake Books*, o *Real Book* e outros livros de compilação dos temas favoritos do jazz, assim como uma vasta transcrição de solos e arranjos dos mestres do jazz, esta tradição da memória passou a ter um parceiro auxiliar na improvisação. Estas representações têm como intenção principal guiar as improvisações proporcionando-lhes coerência. A simbologia usada nestas representações usam a notação tradicional clássica, mas desenvolvem por vezes uma notação própria criando uma simbologia que se apresenta, por um lado, cheia de significado, e por outro, que mantém um forte factor de indeterminação e abertura. Isto porque, como são representações para ajudar a improvisar, devem funcionar como estímulos abertos, com alguma ambiguidade e mesmo conflito para suscitar a criação de novidade e de movimento. É o caso da simbologia de acordes usada no jazz (e também em alguma música Rock e Pop), sobretudo na simbologia harmónica dos acordes (Pressing, 1998). Embora não seja o foco deste trabalho, sugere-se um exemplo simples: O símbolo F9(#11) pode ser interpretado em dois sub conjuntos de alturas:

F, A, C, Eb, G, B – como arpejo de de F9(#11), e;

F#, G#, Bb, Db, D, E – como as notas que não pertencem ao acorde,

Esta simbologia, inspirada em alguma notação de cifragem barroca e também na teoria clássica da música, permite uma vasta resolução vertical e uma interpretação ainda maior de gerações melódicas. Inúmeros trabalhos foram feitos no desenvolvimento da interpretação desta notação que está presente em grande parte dos métodos teóricos do jazz (Coker, 1975; Schuller, 1986; Owens, 1974; Baker, 1990; Liebman, 1991; Berliner, 1994; Martin, 1996; Bergonzi, 2003; e Garzone, 2008), ou nos métodos para qualquer instrumento do jazz, e mesmo no

ensino do set percussivo, onde o aspirante a baterista é obrigado a dominar funcionalmente esta notação harmónica (embora não a vá tocar no seu instrumento) como parte integrante da linguagem entre músicos de jazz. Este é por si, um pequeno mundo de investigação que não vai ser aqui desenvolvido exaustivamente devido ao enquadramento deste estudo que não está focado exclusivamente no jazz. Contudo, este é um exemplo de como a notação pode providenciar o referente, criando também ambiguidade, desvios e expectativas. Estabelecido o contexto e as suas normas, esta notação é um contributo psicológico significativo para a percepção musical, sua cognição e memória (Pressing, 1998).

Na prática de outros géneros de improvisação como no *European Free Improvisation*, no *Free Jazz*, na *Música Contemporânea* e em outras actividades com improvisação, a notação pode ser usada deliberadamente como auxiliar exterior. Nestas áreas mais devotadas ao experimentalismo e à vanguarda, o uso do símbolo tem vindo a ser um estímulo importante que pertence ao grupo da notação gráfica. A sua quantidade e diversidade é também demasiado extensa para se desenvolver neste trabalho, mas sugerem-se apenas algumas partituras a título exemplificativo. Podemos observar uma primeira tendência para metamorfosiar a notação tradicional:

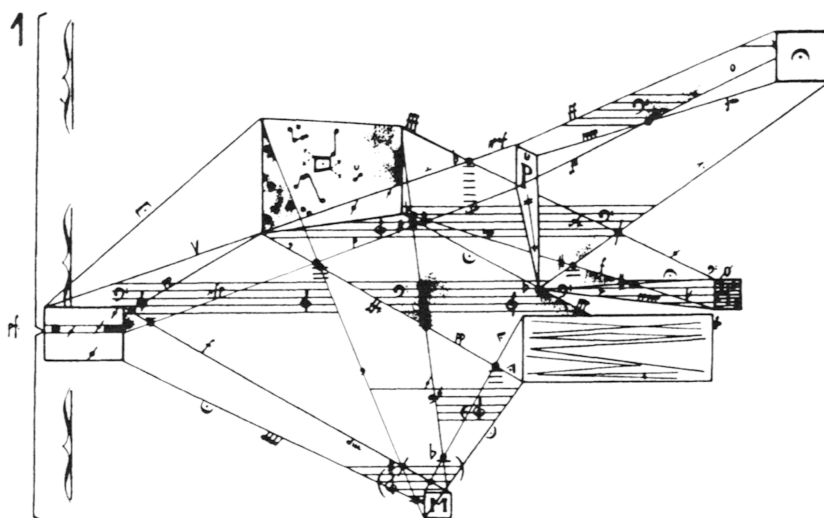


Figura 27 Bussotti, *Per tre sul piano* (1959).

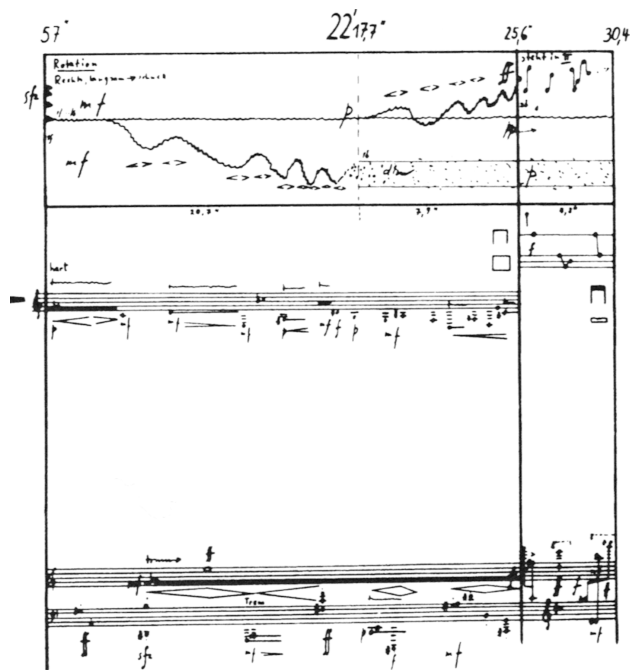


Figura 28 Stockhausen, *Kontakte* (1958-60).

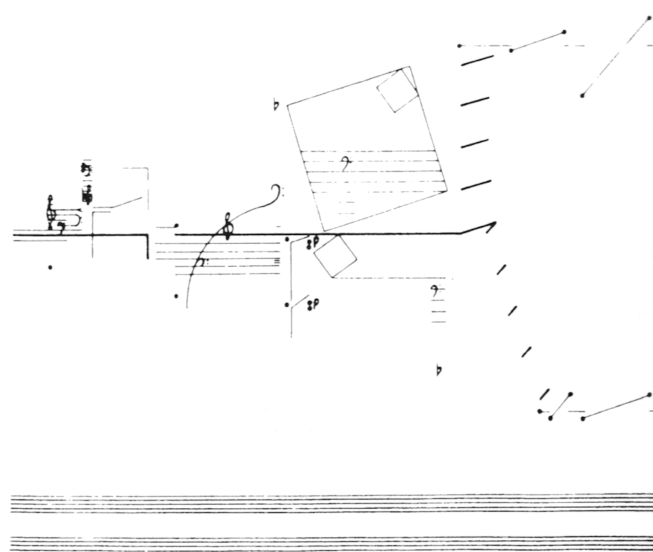


Figura 29 Cardew, *Treatise* (1963-7).

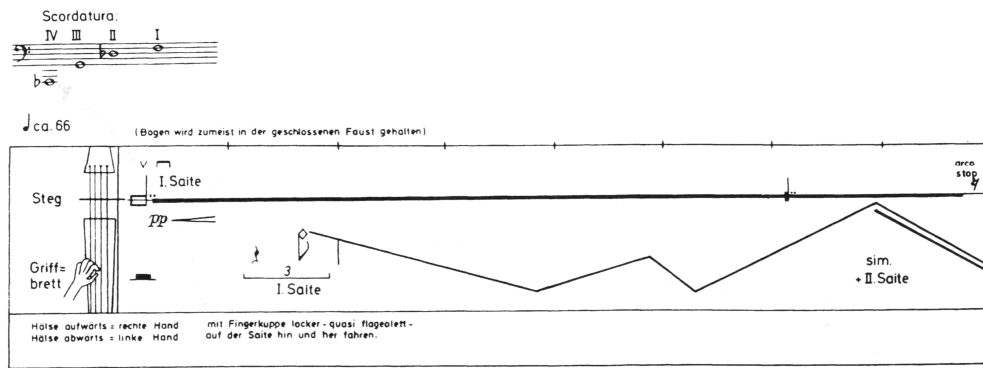


Figura 30 Lachenmann, *Pression* (1969).

Ou o uso deliberado de gráficos geométricos, mas que mantêm alguma relação com o gráfico tradicional altura/tempo:

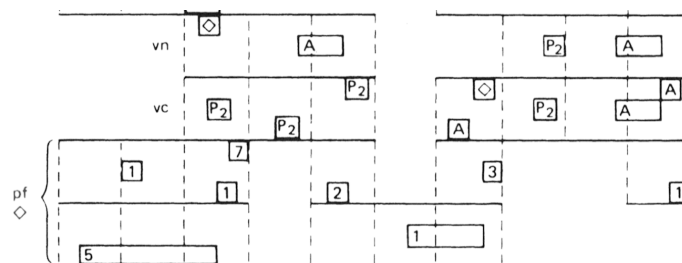


Figura 31 Feldman, *Projection II* (1951).

Passando para organizações mais abstractas:

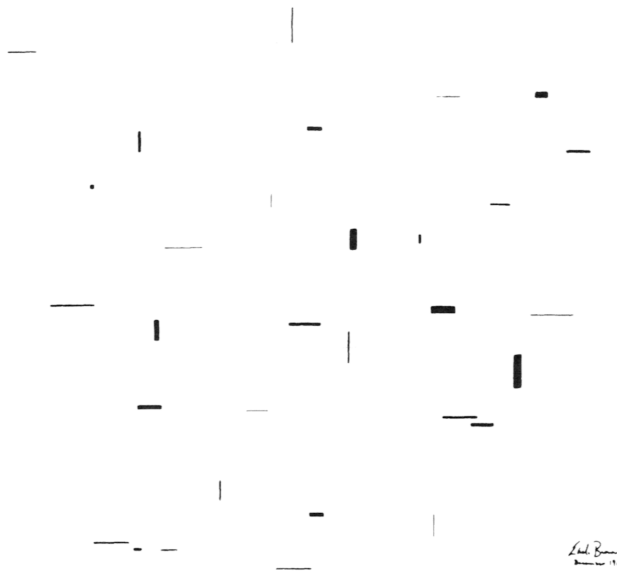


Figura 32 Brown, *December* (1952).

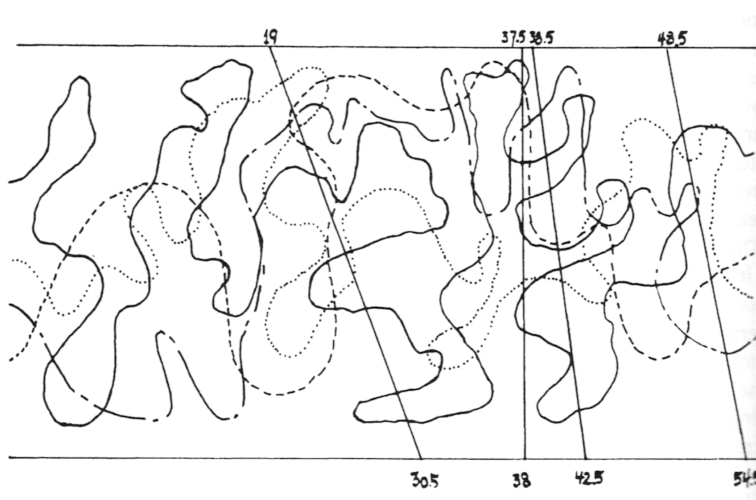


Figura 33 Cage, *Concert for Piano and Orchestra* (1958): parte solo.

No exemplo seguinte (fig.34) pode observar-se uma notação introduzida no século XX, “*Choice Boxe*”, como representação de conjuntos a serem interpretados livremente de acordo com o material dado:

2

(usar REVERB em start ⑦, ⑧ e ⑨)

3'20" 3'30" 3'40" 3'50"

f

(pizz.)

♩ = ca 76

p

fazer uma suspensão (numa nota (ad lib.) em cada uma das execuções do ciclo.)

mudar para ♩ = ca 80 depois da 1ª suspensão

p

mf

similae

3'50" 4' 4'05" 4'10" 4'20"

p (poco cresc. / dim. ad libitum)

start ③ 3

start ⑧ 8 4

start ⑨

mudar para ♩ = ca 84 depois da 1ª suspensão

p

mf

f

similae

mudar para ♩ = ca 88 depois da 1ª suspensão

p

mf

f

similae

Figura 34 Luís Tinoco, "Solonely", para contrabaixo e banda magnética (2002).³⁹

Nos dias de hoje a partitura gráfica continua a desempenhar um papel importante como guia da improvisação, como no caso da sugestão de "Disparate Bodies" – de Pedro Rebelo (fig.35):

³⁹ Obra estreada por António Augusto Aguiar, a 29 de Outubro de 2002 no CCB, Lisboa

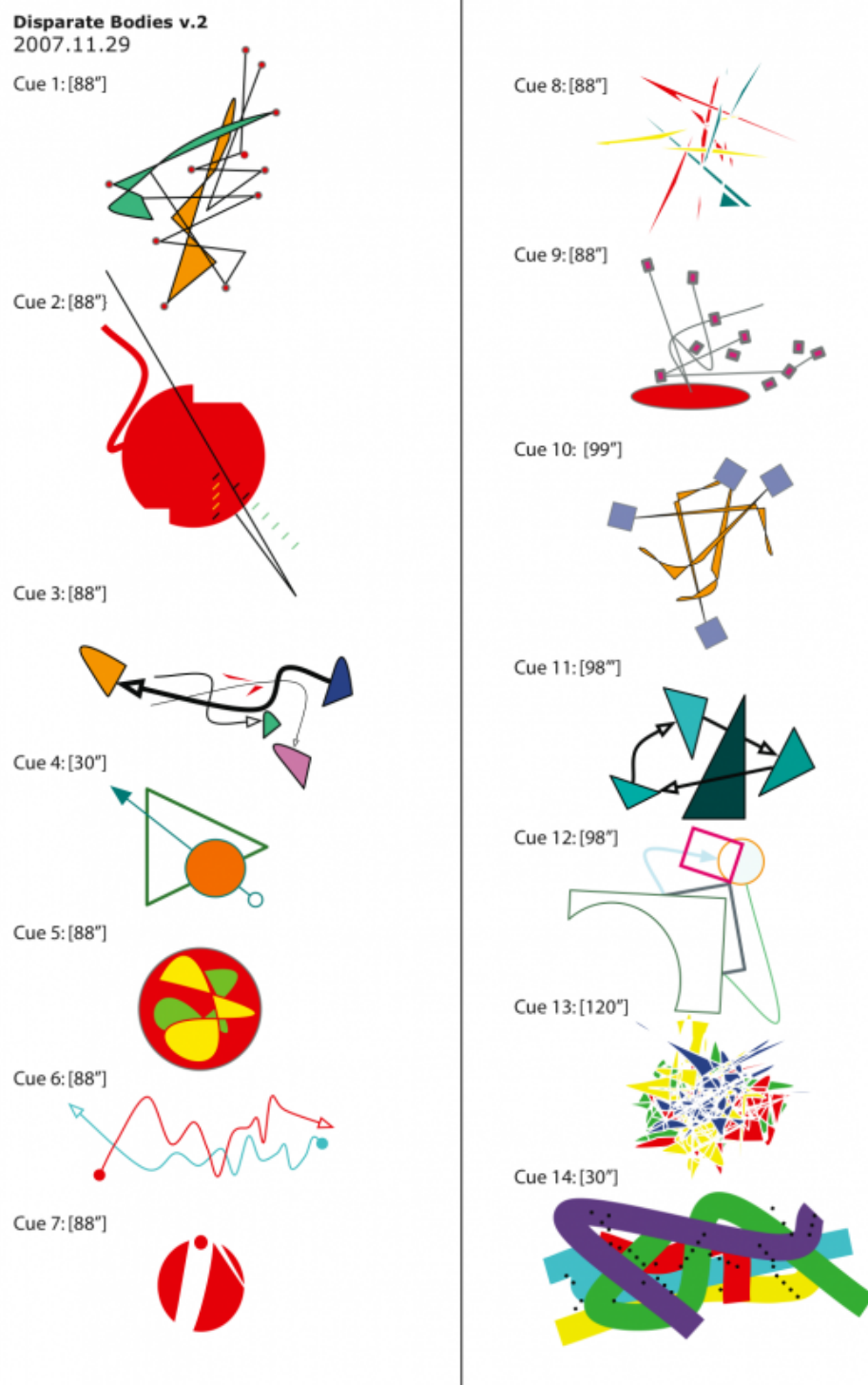


Figura 35 Pedro Rebelo, *Disparate Bodies* (2007).

Pedro Rebelo desenvolveu um trabalho recente "*Notating the Unpredictable*" (2010) sobre esta matéria onde a Notação pode ser vista como uma ponte entre a teoria e a prática, pois esta "*simboliza a prática, gera e aplica a teoria, e produz a*

prática.” (Rebelo, 2010). O autor levanta ainda questões ligadas à mudança da função da notação com as práticas contemporâneas, assim como, desenvolve a natureza da notação nas práticas de distribuição e colaboração na música improvisada ou na performance de música em *rede informática*. A obra “Disparate Bodies” é alvo de uma pequena análise na Parte II deste trabalho.

5.2 Imagens, o gesto, a linguagem “Sound Painting” e o contributo do computador

De uma forma geral, a actividade da criação em tempo real tem vindo a procurar inspiração a fontes externas, como o fez a composição ao longo de muitos séculos, sobretudo a partir de imagens e textos, que servem especialmente como estímulos exteriores de organização associativa. Podemos observar a resolução de estímulos exteriores em música em *Ad Libitum* (2005), que inclui três improvisações do investigador desta tese, baseadas num estímulo externo conhecidos apenas no momento da gravação: uma foto-montagem, um poema gráfico e um gráfico melismático monocromático.



Figura 36 António Augusto Aguiar, *Ad Libitum*, CD, Polifonia (2005).

Outra prática de desenvolvimento de linguagens de geração musical improvisada é desenvolvida através da representação simbólica do gesto. Das inúmeras

tentativas de estabelecer uma simbologia abrangente e funcional, destacam-se neste trabalho o desenvolvimento pioneiro de Carl Orff, e a linguagem *Soundpainting* de Thompson, como exemplos das mais acessíveis e frutuosas.

O modelo de ensino da música desenvolvido por Orff apoia-se fortemente na música de conjunto, na interacção desta com a dança e contou sempre com a improvisação como uma das fontes de exploração.

“The conducting exercises that arose out of this had little to do with the usual conducting of music that is written down and supplied to both players and conductor. It was not beating time, nor did it give the time structure, but it the forming of an improvisation through gesture. Of course time structures and the relevant techniques were practised; where upon it came to me that this was almost a dance-like direction of music that was in many ways improvised out according to the movement.” (Orff, 1978, p.74)

Na exploração da música de conjunto, Orff foi desenvolvendo a prática da improvisação através do movimento, chegando mesmo a sugerir uma pequena sintaxe para determinadas situações musicais.

“Certain rhythms were indicated by the conductor through unmistakeable signs. Every beat, every rhythm was presented through gesture, and this included dynamics and tempo. Each instrument or group of instruments was directly addressed and led. There were special signs for maintaining of an ostinato and for stopping. Sometimes the rhythm was quite free, we would call it aleatory today, and this, too, was indicated by gesture.” (Orff, 1978, p.74)

A figura que se segue combina quatro representações sugeridas pelo autor para diferentes situações:

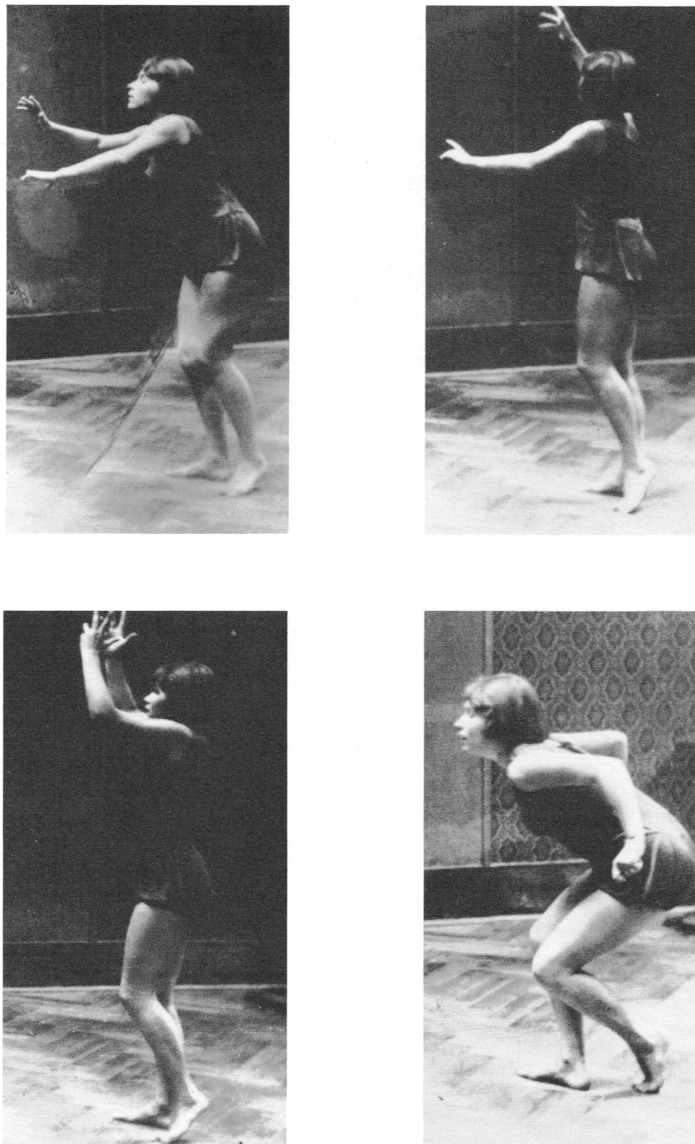


Figura 37 Sugestão de Carl Orff dos gestos para: *Entrada, Piano, Crescendo e Tempo Forte*.

Poder-se-ia afirmar que para Orff, o exercício da improvisação em grupo através do movimento, desenvolvia a improvisação a vários níveis:

“The exercise presented a double improvisation task: for the conductor who must shape every aspect of the music’s structure, and for the players who could fill out certain parts of the given form with their own improvisations.” (Orff, 1978, p.74)

Nesta citação, Carl Orff sublinha a importância desta linha dupla de criação em tempo real: temos por um lado o maestro que controla a estrutura e as grandes massas de tensão musical; e por outro, os instrumentistas que fornecem a

matéria sonora também em formas individuais de criação, num produto de colaboração. Embora a linguagem gestual para a improvisação não tenha tido um desenvolvimento profundo, Carl Orff apresenta os fundamentos para o aperfeiçoamento levado a cabo, décadas mais tarde, por alguns grupos de improvisação moderna um pouco por todo o mundo.

Soundpainting é uma tentativa de encontrar uma linguagem universal de composição em tempo real para a performance e para as artes visuais. Desenvolvida por pelo compositor Walter Thompson (2009) para músicos, poetas, actores e artistas plásticos, *Soundpainting* apoia-se no conceito da improvisação estruturada através de uma linguagem gestual onde o compositor/maestro - o *Soundpainter*, indica o tipo de improvisação a ser executada. A linguagem *Soundpainting* está organizada em categorias baseadas numa Sintaxe – *Quem, O quê, Como e Quando*. Cada gesto é listado por categorias e descrito física e conceptualmente. Os sinais são organizados em *Sinais de Escultura* e em *Sinais Funcionais*. Estes gestos estão directamente ligados à sintaxe referida anteriormente e podem ser, por sua vez, ramificados em seis partes:

1. Identificadores (*Quem vai tocar*)
2. Conteúdo (*Que tipo de improvisação*)
3. Modificadores (*Como executar a improvisação*)
4. Gestos de Início (*Quando iniciar a improvisação*)
5. Modos (*Conjunto de parâmetros que afectam um gesto específico*)
6. Paletas (*Secções de música notada ou ensaiada, textos, coreografias ou imagens e estímulos exteriores*)

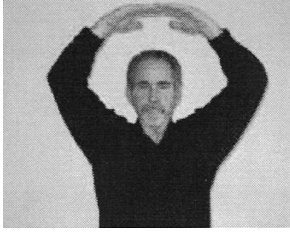
A estrutura *Soundpainting* é uma linguagem de composição em tempo real onde o maestro partilha o acto de criação com os performers. Contudo, as decisões estruturais sobre a improvisação recaem numa hierarquia principal onde o maestro, como compositor, domina o fluxo da criação. Salienta-se que apesar da existência desta hierarquia, o maestro trabalha apenas com a resposta do ensemble, determinando a direcção para onde pretende levar a improvisação. *Soundpainting* é, por isso, uma “conversação” entre o maestro/compositor e o ensemble, isto é, uma composição em colaboração.

Embora o modelo de Soundpainting seja desenvolvido ao longo de vários volumes e mais de 750 gestos devidamente catalogados, a linguagem está fundada em 43 sinais principais. Muitos dos gestos utilizados são alicerçados em gestos comuns da linguagem centenar da direcção de orquestra, mas muito complementada com novos sinais desenvolvidos ao longo de várias décadas por Walter Thompson e outros colaboradores *soundpainters*. Nesta referência ao trabalho de Thompson, propõe-se mostrar apenas alguns desses sinais, através da constituição de uma possível situação de improvisação com 17 sinais com a seguinte sequência:

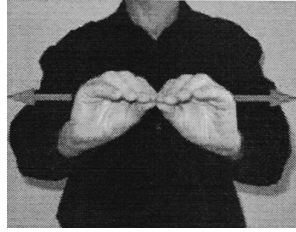
1. Grupo Todo (Quem)
2. Som Longo (O Quê)
3. Tocar (Quando)
4. Altura para Cima
5. Tocar
6. Altura para Baixo
7. Tocar
8. Volume
9. Grupo Todo
10. Pontilhismo
11. Tocar
12. Continuar
13. Grupo Todo
14. Som Longo
15. Tocar
16. Grupo Todo
17. Parar

A Figura seguinte representa a correspondência dos gestos a esta frase:

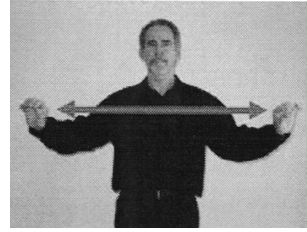
Figura 38 Ilustração dos gestos Soundpainting para a sequência proposta anteriormente.



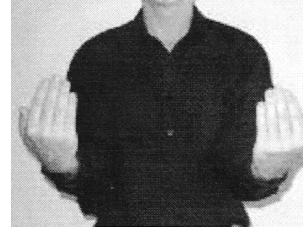
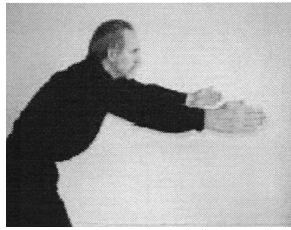
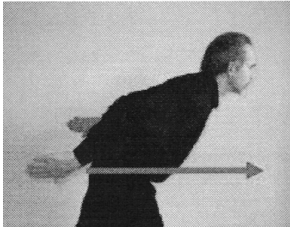
1. Grupo Todo



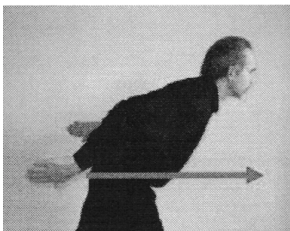
2. Som Longo



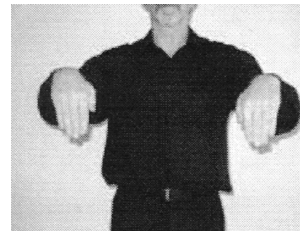
3. Tocar



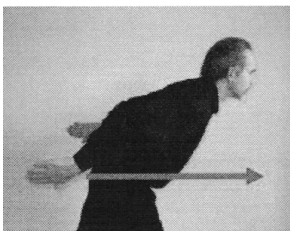
4. Altura para Cima



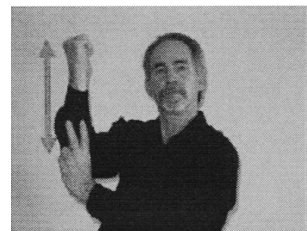
5. Tocar



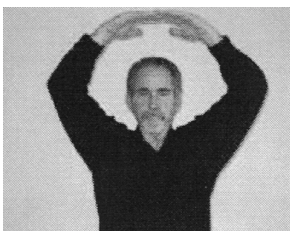
6. Altura para Baixo



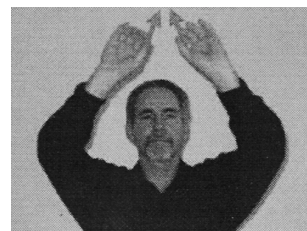
7. Tocar



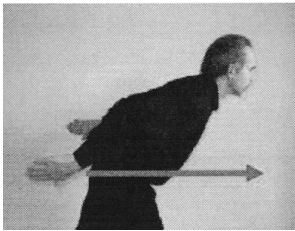
8. Volume



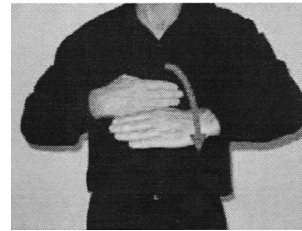
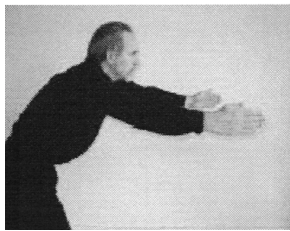
9. Grupo Todo



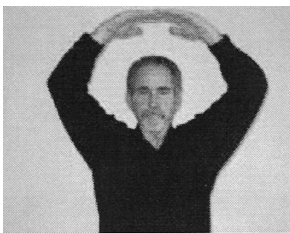
10. Pontilhismo



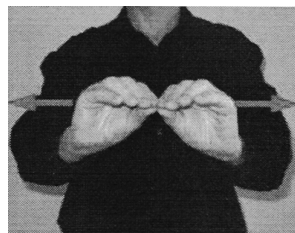
11. Tocar



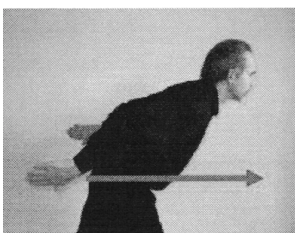
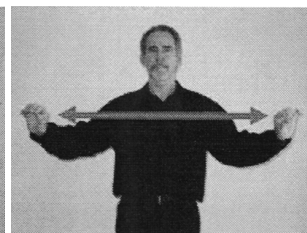
12. Continuar



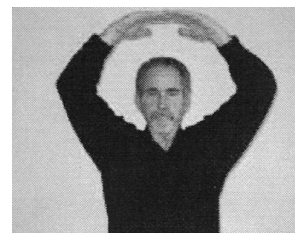
13. Grupo Todo



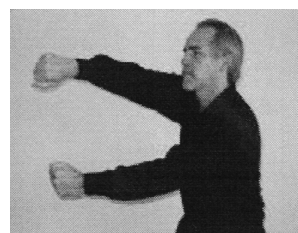
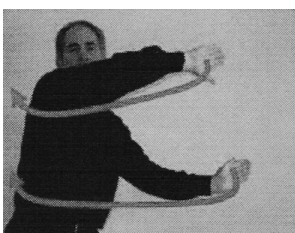
14. Som Longo



15. Tocar



16. Grupo Todo



17. Parar

Segundo o autor, a linguagem Soundpainting é acessível a qualquer performer e não implica nenhum pré-requisito na experiência com improvisação. Este modelo tem vindo a ser aplicado em todo o mundo com resultados surpreendentes no desenvolvimento das capacidades criativas dos músicos de qualquer proveniência. A introdução desta linguagem no ensino das camadas mais jovens tem revelado uma grande acessibilidade, devido à simplicidade da sua sintaxe,

tendo sido também aplicada com bastante sucesso a alunos com necessidades especiais.

“Soundpainting is an essential method for engaging students of all ages, ability levels, and art forms in the creative process. Unlike learning to create within a single style, Soundpainting develops the creative voices of students through an array of structural parameters allowing individual choice and stylistic parameters drawn from different cultures and historical periods. Using the composer/conductor, or “Soundpainter,” as teacher, the innate creativity of students is drawn out and developed constructively by way of the gestural choices of the Soundpainter, enabling each group to express its own character in an experiential learning format.” (Thompson, www.soundpainting.com)

Esta linguagem prevê um grupo de sinais relacionados com o tipo de textura que se pode desenvolver com grandes grupos, dos quais se destacam os conceitos de: *Som Longo, Pontilhismo, Ponto a Ponto, Relaccionar com, Scanning, Minimalismo, Solo, etc.* Estes conceitos gestuais necessitam de alguma caracterização e ensaio, mas uma vez experimentados, permitem uma infinidade de interpretações e soluções de acordo com o contexto. Destaca-se ainda, o desenvolvimento do conceito de Memória, gesto que apela à memorização de um determinado evento musical e que pode ser solicitado ao longo da performance. A linguagem Soundpainting está em permanente actualização e desenvolvimento, mas tem vindo a ser testada e interpretada um pouco por todo o mundo, revelando o seu carácter universal, cada vez mais enraizado na prática colectiva da improvisação. Pode-se observar uma interpretação desta linguagem no concerto desenvolvido nos claustros de S. Bento da Vitória, em 18 de Junho de 2011, com Mark Dresser como Soundpainter, gravação com legendas relativas aos gestos e sinais, disponível nos anexos deste trabalho (anexo A, p.332).

Não queremos deixar de mencionar uma outra fonte de estimulação mais recente, ligada às novas tecnologias que têm vindo a ser desenvolvidas pela improvisação contemporânea. A influência da era do computador e dos sistemas interactivos desenvolvidos a partir de 1980 até aos nossos dias, pode ser observada como uma “inteligência” colaborativa que tem desempenhado um papel cada vez mais usado e ousado nas práticas da improvisação actual. A interacção entre performer e computador em tempo real abriu novas janelas no desenvolvimento da

improvisação através das incríveis possibilidades de gravação, transformação, composição, derivação sonora, de interferência de material pré-gravado, instrumentos virtuais, entre muitas outras possibilidades. Na verdade, o computador veio contribuir para uma redefinição da música e da dicotomia composição/improvisação. Um outro ponto essencial e inovador na introdução dos sistemas informáticos tem vindo a ser observado num potencial considerável destes sistemas no apoio e na assistência a pessoas com dificuldades motoras ou mentais. Cada vez mais, estes podem participar numa actividade de criação que até há pouco tempo lhes estava dificultada ou mesmo negada. Interessa à improvisação que estes sistemas se desenvolvam no sentido de potenciarem a interacção com o homem, seja na assistência da sua performance ou na aproximação de uma capacidade mais autónoma, mais fluente e criativa. Dos diversos sistemas desenvolvidos destaca-se o programa OMAX desenvolvido pelo IRCAM – Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique. Este programa combina a interacção em tempo real com representações musicais de alto nível para criar um “clone” baseado na performance livre de um músico. Usando as técnicas da aprendizagem da máquina e das linguagens formais, OMax apreende através do fluxo MIDI ou do fluxo audio produzido pelo músico de uma forma não supervisionada. Este processo de interacção pode ser chamado “*re-injecção estilística*”, como sugere o próprio Instituto. O músico vai ouvindo o seu som através de um sistema complexo de feedback, que transporta os sons memorizados do presente para o passado. A partir da memória a curto e longo prazo, os motivos vão sendo combinados com imagens ainda mais antigas que podem voltar transformadas, assumindo declaradamente que, em geral, a improvisação é uma recombinação do material inicial. Este sistema providencia ao músico improvisador um estímulo provocativo que lhe é familiar (IRCAM 2011).⁴⁰ Podemos observar na Parte II desta tese duas performances que combinam a geração espontânea entre um instrumento acústico e um conjunto de mecanismos digitais onde o computador assume um contributo de destaque (Blind Dates com Demio Schwarz, Per Anders e António Aguiar).

⁴⁰ Este programa pode ser observado em acção com alguns mestres improvisadores em <http://omax.ircam.fr/>)

6. Forma

Form in Music serves to bring about comprehensibility through memorability.

(Schoenberg, 1975, p.399)

Como foi desenvolvido anteriormente, a experiência formal tem lugar na nossa memória a longo prazo. Reflectir sobre *forma* sob o ponto de vista da estética tem vindo a ser uma tarefa verdadeiramente excitante para muitos pensadores e teóricos da música. Mas antes de nos debruçarmos sobre as suas preocupações formais, devemos questionar se o aspecto formal é inerente a toda a música, isto é, será que há música *aformal*?

Acreditamos que toda a música pode proporcionar uma experiência formal, mesmo que a ela não corresponda nenhuma forma conhecida, e mesmo que esta não esteja organizada sob nenhum sistema. A fruição da arte dos sons não implica nenhuma organização específica e a percepção de qualquer tipo de produção sonora pode ser a razão única de uma experiência de contemplação artística. No entanto, nem todos os sons produzem o mesmo efeito:

“Even debris has a form; but it is not the object of discussion between architects.”

(Dahlhaus, 1987, p.258)

Então se tudo tem uma forma, qual a razão para falarmos tanto dela?

A criação musical tem vindo a desenvolver diversos caminhos para organizar os eventos sonoros tendo em conta a necessidade humana de encontrar *equilíbrio* naquilo que vai criando. Embora esse equilíbrio possa ser encontrado em diversas formas da natureza, o artista dos sons sempre se sentiu fascinado com algumas combinações que fazem sobressair relações entre características da produção musical.

Na acepção mais simples, forma refere-se ao *contorno* musical conseguido pela interação das alturas, das durações, das dinâmicas e dos timbres. Este contorno representa o *gesto* de toda a obra através da extensão das suas linhas, assim como, a relação entre o todo e as partes. Aqui pode nascer o problema entre

forma e conteúdo (século XIX), na medida em que ambos contribuem decisivamente para o todo, mas partes integrantes do conteúdo, como por exemplo o *tema*, seria considerado pela forma como um conjunto complexo de motivos, enquanto pelo ponto de vista da estética, como a expressão de conteúdo. Por outro lado e até à data, a teoria da forma baseava-se na descrição dos *géneros*, que segundo Dahlhaus perdeu a sua pertinência com a evolução da música no século XX. O desgaste dos conceitos novecentistas, levaram a um novo paralelismo entre forma e *estrutura*. No entanto, é necessário separar qualquer tentativa de substituir o conceito de forma pela designação de estrutura. Embora possam estar muito relacionados, o termo estrutura está preso ao conceito de técnica:

“The concept of structure occupies a position midway between categories that are clearly distinguished in traditional music theory: between ‘form’ and ‘compositional technique’.”
(Dahlhaus, 1987, p.260)

De facto, estrutura está geralmente ligada à construção da obra e ao seu processo de geração como uma abstração, enquanto o conceito de forma pertence a uma categoria da estética e da percepção. Por outras palavras, o primeiro não precisa de ser audível e o segundo é sempre percepcionado, por isso, estrutura está mais relacionada com o compositor, enquanto que forma está relacionada com o ouvinte. Temos o caso de obras onde a estrutura passa completamente despercebida ao ouvinte e, por outro lado, obras que impõe a sua estrutura em detrimento do gesto formal, isto é, quando a estrutura subjuga o contorno musical.

“If we are talking about form, then we should – generally speaking – remember the trivial fact that it is no-sensical to sacrifice the outline of the whole to the structure of the details, the concrete musical shape to the preparation of abstract components, and the result to the method.” (Dahlhaus, 1987, 261)

Um dos catalisadores da discussão à volta desta questão foi o contributo das formas abertas. Como desenvolvido anteriormente, a variabilidade da forma aberta reside na tomada de decisão deixada ao performer pelo compositor. Segundo Dahlhaus, esta abertura estética é fictícia pois para o ouvinte a variabilidade não existe. O ouvinte não pode relacionar a decisão tomada com

outra que o instrumentista pudesse ter tomado, mas que não aconteceu. Parece que o desafio da forma na obra aberta reside especialmente na actividade do performer e não no fruidor, como pretende a poética de Eco.

O problema formal apresenta-nos sempre duas perspectivas: a perspectiva do compositor, e a perspectiva do ouvinte, que nem sempre são comuns. Com a obra aberta, poderá ainda fazer sentido uma terceira perspectiva que é a interpretação dada pelo performer na sua escolha formal.

A inclusão da improvisação na discussão da forma, obriga a uma redefinição da experiência formal, porque o improvisador assume as perspectivas do compositor, do performer e do ouvinte. O improvisador vai criando o seu discurso e construindo o contorno e o desenho da performance, podendo alterar à medida que ele próprio, como ouvinte, sente ser importante ou adequado.

Porém, muitos improvisadores assumem que a forma não é uma prioridade na sua criação, apontando o seu foco para o estímulo momentâneo, ou para as qualidades tímbricas de cada evento. Esta música a que Dahlhaus chama de *informal*, não está particularmente interessada na relação dos objectos musicais no tempo e apresenta uma sequência de episódios num processo geralmente chamado de “*unfold*”, como um desdobramento de eventos musicais que constituem este modelo de improvisar.

“One does not need to want form – and form is balance. Yet if is not form one wants, then it is not form that one should talk about.” (Dahlhaus, 1987, p.264)

Desta reflexão sobre forma, não fica clara uma resposta às críticas proferidas por Boulez e Dahlhaus, anteriormente abordadas neste trabalho no subcapítulo sobre *Composição e Improvisação*. No entanto, fica levantada a questão se algumas das relações internas e soluções de equilíbrio tão procuradas pelos estruturalistas como Pierre Boulez, são, de facto, percebidas pelo ouvinte, isto é, se têm alguma influência na percepção como um resultado equilibrado?

Sugere-se prosseguir esta reflexão estabelecendo as características dos dois tipos de forma mais observados na improvisação, resultados de um pensamento mais hierárquico (cíclico) ou de um comportamento mais associativo (episódico).

6.1 Forma Episódica

O controlo da forma na improvisação está intimamente ligado à abertura que os improvisadores querem atribuir ao plano da sua improvisação. Desde as performances apoiadas num referente que impõe a estrutura deixando pouca abertura para a sua livre derivação (por exemplo: “Massacre” – W.Miterrer, 2008, Parte II), até ao uso de um referente formal circular que garante uma estrutura em espiral infinita (no caso do jazz ou em algumas práticas de improvisação na Ásia), da exploração de uma melodia modal à mais recente improvisação livre europeia, o resultado formal da improvisação é um produto de uma necessidade imperiosa de manter o discurso no tempo. Por isso, acontecem frequentemente situações onde o resultado obtido é fruto de uma intenção conseguida, ou é apenas o resultado de certas acções que nem sempre foram intencionais, ou que foram executadas apenas para manter viva a chama e o fluxo da comunicação. Estes momentos podem ser justificados pela existência de vários constrangimentos que impedem o improvisador de continuar de imediato e que lhe condicionam a capacidade de decidir. É um tempo para pensar, ou para descansar, um momento de indecisão (como no terceiro ponto de Globokar – uma *hesitação*), ou uma interrupção dos discurso.

“In improvisation, one must face likelihood that some of the material may be precisely intended while other passages are thrown in without specific thought, possible to permit the performer to think of “what to do next”. To be sure, there may be analogies in composition as, say, in the distinction between thematic and episodic material in eighteenth-century sonata forms. Even so, while one may be analyze the transcription of an improvisation virtually as if it were a sonata or a rhapsody by brahms, in an improvisation the relative significance of the various components would be harder do establish.” (Nettl, 1998, p.13)

Podemos questionar alguns momentos recorrentes na improvisação - quando parece que nada está a acontecer, e pôr em causa se determinado momento faz parte da intenção formal do improvisador, isto é, qual o contributo desse momento para o equilíbrio formal? O que Bruno Nettl introduz é, primeiramente, o reconhecimento que esses momentos podem acontecer e fazem inevitavelmente parte da forma da improvisação – não podemos apagar o que aconteceu nem voltar atrás para refazer como quando estamos a compor. Mas esses momentos

podem também ser encontrados em composições tanto na distinção entre material motivico e material não-motivico, ou por outro lado, na introdução de secções inteiras que têm funções não de desenvolvimento mas de ligação entre partes. Estes momentos podem ser encontrados como partes integrantes da forma sonata em situações de transição harmónica, ou em situações de liquidação formal como nas codas e codetas, que são muitas vezes apontadas como momentos exagerados em Beethoven pelo seu peso formal desproporcionado. Por comparação, podemos afirmar que episódios idênticos são gerados na improvisação por necessidades musicais paralelas e que, por não conterem material motivico inicial ou por não existir um desenvolvimento que gere movimento, não quer dizer que não seja parte de uma relação formal. Por esta razão, somos encorajados a chamar a estes momentos críticos da improvisação de *episódios* ou de *transições*. Então, estes episódios podem ser apenas isso, momentos de introdução de ideias que podem ou não ser continuadas, ou ser apenas transições de resolução de tensão ou a preparação de uma nova secção que pode também ser uma reexposição uma preparação do terreno musical para recapitular, “*time to reset*”.

Contudo, estes momentos são muitas vezes a necessidade de ganhar tempo para decidir. Porque se improvisa sobre um tempo implacável, o artista necessita de pensar na sua próxima decisão e este processo extravasa muitas vezes o andamento musical. Por isso, é natural que o improvisador se apoie em notas longas enquanto a harmonia vai correndo (por exemplo no caso do jazz), para se adaptar e lançar a próxima frase, ou execute uma textura repetida e indeterminadamente até encontrar uma solução para o próximo episódio. Podemos fazer a ponte entre o desenvolvimento episódico e o modelo de Pressing, nomeadamente nos passos 6. e 7. da sua proposta (ver capítulo 4. O processo mental). E este contexto tem, como já vimos anteriormente, uma justificação que se apoia no tempo mínimo que o ser humano tem para conseguir gerar novidade: 400 a 500 milissegundos. E muitas vezes a velocidade do contexto musical é mais curta do que este tempo, o que levanta de imediato a questão da capacidade do improvisador gerar verdadeira novidade a grandes “velocidades” (Pressing, 2005).

Outra possibilidade de justificação da ocorrência destes momentos pode ser encontrada por analogia com outras situações muito recorrentes no nosso dia-a-dia, como no exemplo da leitura de um texto:

“...consequentemente, é provável que alguns dos seus pensamentos se tornem salientes, enquanto outros desaparecem do primeiro plano mental – por exemplo, as palavras desta página poderão ficar desfocados momentaneamente, ou até desaparecer, se o leitor começar a reflectir sobre outras imagens no seu pensamento. A subtilidade não atinge desproporcionalmente e desfavoravelmente os representantes do eu. A Subtileza caracteriza o funcionamento da mente.” (Damásio, 1999, p.156)

Esta pode muito bem ser a resposta à situação recorrente, quando improvisamos e ficamos parados num tempo, repetindo um determinado episódio musical... será que temos noção do que se está a passar, ou temos consciência do seu contributo formal? Porque o improvisador é também um fruidor em tempo real, pode também o instrumentista estar a reflectir em outras *imagens* ou *pensamentos* que passam para primeiro plano e que, por essa razão, o faz continuar a repetir o material automaticamente. Parece-nos uma descrição comparável à ideia de António Damásio, vista a importância do papel dos automatismos no processo da performance. O comportamento episódico faz parte do dia-a-dia, fazendo parte da arte como produto da vivência do artista, e surge como elemento formal na composição como uma inevitabilidade ao fenómeno da criação em tempo real. Deve por isso ser avaliado como um processo normal que decorre do discurso musical e é uma parte constituinte possível de qualquer organização formal musical.

Por outro lado, muitos improvisadores acabam por preferir improvisar sem forma, como negação de uma imposição típica dos cânones da composição, e neste sentido, colocando-se nos antípodas da composição como prática da fixação premeditada dos sons. Dereck Bailey reconhece estas críticas como simples preconceitos dos “*mandarins*” da música europeia que tendem a acertar sempre no mesmo alvo da “*falta de forma*”. Também ele reconhece a necessidade dos compositores em encontrar subterfúgios para justificarem a sua música: mitos, poemas, posições políticas, rituais ancestrais, pintura e até proporções e fórmulas matemáticas.

“There is no technical reason why the improviser, particularly the solo improviser, should not do the same thing. Most musical form is simple, not to say simpleminded. But generally speaking, improvisors don’t avail themselves of the many ‘frameworks’ on offer. They seem to prefer formless. More accurately, they prefer the music to dictate its own form.” (Bailey, 1992, p.111)

6.2 Forma Cíclica

Cabe-nos ainda aqui abordar a solução encontrada pelo jazz para resolver o “problema” do controlo da forma na improvisação. A prática da improvisação no jazz desenvolveu-se à volta de um repertório simples e funcional (Shuller, 1966). Por um lado temos a forma principal, um *Blues*, como um projecto simples de uma harmonia básica de três pilares tonais: Tónica – Subdominante – Dominante, sobre uma estrutura de 12 compassos, embora haja muitos exemplos de 14, 16, 18 e outros (Aguiar, 1999). Por outro lado, os músicos de jazz foram desenvolvendo uma prática de interpretação sobre os temas mais populares dos filmes e do cinema, tomando de empréstimo as canções mais conhecidas daquelas épocas, aquilo que são considerados hoje, os *standards* do jazz. Nesta prática, toda a improvisação é gerada sobre a estrutura principal, seja parafraseando a melodia da canção, num género de *Tema e Variações*, quer criando novas melodias, novos acompanhamentos e novas soluções num sistema cíclico e rotativo. Podemos então dizer que a forma da maioria das improvisações está garantida pelo *Plano* inicial da estrutura da canção escolhida, num acumular de voltas ao esquema harmónico original com roupagens novas e improvisadas (o processo *hierárquico*, anteriormente referido sobre o modelo de Eric Clarke). A forma não deixa de ser aberta, pois o número de chorus (estrutura) pode ser infinito, estando à disposição dos solistas (Aguiar, 2000). Esta prática torna-se vantajosa para os músicos que têm presente o desenrolar da forma (como tem um piloto nas corridas em circuito fechado) podendo desenvolver e afinar o seu discurso volta após volta e controlar e projectar a “grande” forma do seu solo. Estamos, portanto, perante um exemplo de estrutura como pormenor técnico, apontado por Dahlhaus (1987). Por outro lado, este *carrocel* rotativo proporciona ao público um referente conhecido que pode seguir sem grande esforço, podendo

concentrar-se nas soluções inventivas dos improvisadores (Berliner, 1994). Salienta-se o facto que sendo a estrutura o referente para todos os participantes, a passagem da estrutura harmónica no tempo é mantida fielmente, o que requer um desenvolvimento de uma competência específica do controlo da forma no tempo⁴¹. A exploração do sistema cíclico é o mais simples exemplo do *slogan* compulsivamente repetido por Heinrich Schenker que, nada de novo aparece, apenas testemunhamos novas transformações:

*“semper idem sed no eodem modo.”*⁴²

(Schenker, 1979, p.6)

⁴¹ Este constrangimento é uma barreira que demora a ser ultrapassada, em especial por aqueles que vêm do sistema de ensino tradicional, onde estas competências não são desenvolvidas.

⁴² Uma tradução possível desta frase será: *sempre igual, mas nunca do mesmo modo.*

“Toda a ciência começa como filosofia e termina em arte.”

Durant (1926, p.124)

PARTE II – ANÁLISE DO CORPUS

Nesta segunda parte faz-se a exposição da parte prática desta investigação, descrevendo a exploração das situações da performance improvisada inspiradas nos pressupostos teóricos desenvolvidos na primeira parte do trabalho.

1. Objectivos e problemas do estudo

A questão mais pertinente quando tentamos perceber o fenómeno da improvisação passará inevitavelmente por conhecer aquilo que se passa na mente do improvisador no decorrer da sua performance (Nettl,1998). Berliner (1994) sugere que os músicos terão muito a dizer sobre o assunto, mas que é difícil estabelecer padrões do processo do pensamento e da atitude. Por seu lado, António Damásio encoraja-nos a prosseguir os nossos objectivos:

“A consciência acontece no interior de um organismo e não em público, mas encontra-se associada a várias manifestações públicas. Essas manifestações não descrevem o processo interno da mesma forma directa que uma frase descreve um pensamento, mas são, todavia, excelentes correlatos e são indicadores da presença da consciência, inteiramente disponíveis para observação. Baseados naquilo que sabemos acerca da mente humana privada e naquilo que sabemos ou podemos observar do comportamento humano, é possível estabelecer uma articulação tripla entre: (1) certas manifestações externas, por exemplo, a vigília, as emoções de fundo, a atenção, certos comportamentos específicos; (2) as correspondentes manifestações internas do ser humano que têm esses comportamentos, tal como são relatados por esse mesmo ser; (3) as manifestações internas que nós, enquanto observadores, podemos verificar em nós mesmos, quando nos encontramos em circunstâncias equivalentes às do indivíduo observado.” (Damásio, 1999, p.106)

É baseado nesta articulação que se justifica a selecção do material eleito para a análise neste trabalho: *observar* as manifestações musicais de improvisações, *recolher* os relatos pelo improvisador correspondente, e *estabelecer a correspondência* em nós mesmos, quando nos encontramos em circunstâncias equivalentes. Embora esta intenção nos possa colocar numa situação paradoxal -

pois temos vindo a defender a irrepetibilidade do acto de improvisação, sugere-se agora a equivalência das situações, assumindo que a improvisação, como resultado, não é repetível (assim como qualquer outro produto da performance), mas que, contudo, os processos de geração possam ser reutilizados e reciclados em situações idênticas ou completamente diferentes, como um género de sintaxe da linguagem, onde usamos as mesmas palavras e por vezes as mesmas frases em contextos completamente distintos para descrever coisas diferentes.

1.1 Objectivos

Das várias perspectivas desenvolvidas ao longo da primeira parte, destaca-se as questões principais às quais se pretende experimentar agora:

- O que pensam os improvisadores no momento da performance?
- O controlo da forma e da memória;
- Os diferentes graus de abertura.

A prioridade deste estudo será descobrir, revelar e extrair processos de criatividade na improvisação, e em particular, sobre a intenção do improvisador. Em segundo plano pretende-se promover situações de performance onde se desenvolvam processos variados do controlo da memória e consequente resultado formal. Como se acredita que este processo depende da convivência com os diferentes constrangimentos, propõe-se a construção de um conjunto de características de geração em tempo real organizado por categorias de abertura.

Para responder à primeira pergunta, desenvolveu-se um estudo de recolha de relatos de improvisadores sobre o seu pensamento durante uma improvisação sobre um mesmo motivo. Sobre as duas problemáticas seguintes, procedeu-se a uma análise das performances especialmente promovidas sobre os aspectos formais e mecanismos de controlo e reacção perante as diversas situações de indeterminação.

1.2 Métodos de análise

O problema da análise de música improvisada assenta geralmente no facto da não existência, muitas das vezes, de qualquer notação. Alguns investigadores optam pela transcrição tradicional da performance e posterior análise convencional. Esta metodologia arrisca-se a uma forte filtragem, interpretação e selecção da informação transformando-a numa representação pouco credível (Sloboda, 2006). Uma outra metodologia desenvolve-se no uso de mecanismos electrónicos de quantificação precisa de alguns parâmetros musicais, que fornecem uma análise sofisticada mas onde falta, muitas vezes, uma análise qualitativa.

Nesta investigação optou-se pela não transcrição das improvisações pelas razões supra apresentadas. Recorreu-se, sempre que possível, à notação do tema ou do referente usado (quando existia), assim como, aos esquemas e esboços originais sobre a respectiva improvisação, como fontes de informação importantes. A descrição das improvisações centra-se sobretudo nos aspectos que revelam as diferentes *categorias de abertura*⁴³ sobre as quais foram desenvolvidas as performances. Após alguns dos concertos foi pedido aos improvisadores intervenientes sobre a possibilidade de elaborarem um relato retrospectivo da sua improvisação com o objectivo de cruzar e analisar os pensamentos desenvolvidos na improvisação. Nos casos onde foi possível a recolha dos relatos retrospectivos dos performers, foi desenvolvida uma confrontação dos textos dos performers no sentido de encontrar concordância ou não dos processos utilizados, assim como, observar interpretações e percepções diferentes sobre um mesmo evento musical improvisado.

⁴³ Descritas na página 193.

2. Níveis e Categorias de Abertura

Podemos nesta fase afirmar que o espectro da improvisação varia segundo o nível de abertura de cada performance. Esta parece uma dedução lógica que necessita, no entanto, de uma contextualização e de uma caracterização dos conceitos de abertura envolvidos nesta investigação.

No desenvolvimento deste trabalho fomos observando um conjunto muito diversificado de actividades musicais que se servem da improvisação como processo de performance e criatividade. Na verdade, qualquer actividade musical de raiz popular encara a improvisação como a forma de composição e esta realidade é comum em todas as culturas do mundo. Encontramos também formas de improvisação ligadas a um idioma específico, com regras e vocabulário próprios, como as *Ragas*, o *Flamenco* ou o *Jazz*. Por outro lado, podemos falar de improvisação fora da linguagem, isto é, sem linguagem determinada, como o movimento internacional Free Improvisation Music (European Free Improvisation, New Phonic Art, MIC, Evan Parker, Dereck Bailey, Cecil Taylor, Bill Dixon, Michael Zerang, Fred Frith, Mark Dresser, John Zorn, Jon Balque, Joëlle Léandre, Carlos Zingaro, entre outros). Não esquecendo que as práticas mais antigas de performance com improvisação continuam a atrair muitos seguidores, que mantêm viva a *praxis* e a sua tradição (a Escola de Orgão, a Ornamentação Barroca e o Baixo Contínuo, a *Cadenza*, etc.). Contudo, queremos sublinhar que o performer da música contemporânea (da música experimental ou da música de vanguarda) deve ser fluente em qualquer linguagem, seja ela antiga ou moderna, tonal ou atonal.

Interessa realçar neste capítulo que cada uma das formas de improvisação proporciona uma série de constrangimentos diferentes, que podem constituir estímulos para a criação ou, pelo contrário, constituir obstáculos a transpor. Aquilo que constitui um obstáculo para uns, pode constituir um estímulo para outros, facto que constitui um problema para a tentativa de categorizar as improvisações segundo o seu grau de abertura. No entanto e de uma forma geral, podemos assumir que quanto maior for a quantidade de constrangimentos, menor é a abertura da improvisação, chegando ao ponto da abertura mínima, ou seja,

uma partitura híper determinista, onde a improvisação é substituída pela interpretação, e esta em mera execução. Porém, à luz dos pressupostos teóricos e pela experiência do próprio autor, somos encorajados a acreditar que a *interpretação* é o primeiro grau onde a improvisação tem início.

Apesar das dificuldades aparentes em organizar uma “escala” dos níveis de improvisação, propomos, antes de mais, isolar e caracterizar, segundo categorias, os diferentes constrangimentos. Os constrangimentos aqui apresentados foram sendo encontrados no desenvolvimento teórico desta investigação e são também uma compilação pessoal e, por isso subjectiva, dos constrangimentos sentidos e experienciados ao longo de mais de vinte anos de performance. Os factores de abertura são agrupados em categorias principais e sub-categorias que evidenciam as características internas e o efeito que podem produzir no performer.

Categorias de abertura

Número – O número de participantes é um factor crucial na performance em geral e na improvisação em particular (Globokar, 1970; Bailey, 1992; Pressing, 2005). Regra geral, quantos mais participantes menor é a abertura.

Solo – O mais aberto, pois tomamos todas as decisões, sem estarmos dependentes das decisões de terceiros. Implica apenas o domínio de competências fechadas (Poulton, 1957).

Pode tornar-se um obstáculo pois estamos circunscritos à nossa linguagem - como um monólogo, para além dos problemas físicos de resistência.

Grupo – A improvisação é uma actividade de criação gregária (Borgo 2005), pelo que implica o desenvolvimento de competências abertas

(Poulton, 1957). Improvisar em grupo é uma actividade menos aberta do que a performance a solo pois temos que conviver musicalmente em comunidade e coabitar com as decisões dos outros. Produz inevitavelmente problemas de sincronia, daí a razão de se adoptar recorrentemente métricas regulares com padrões bem definidos, ou a participação de um maestro improvisador.

Tem a vantagem da diversidade das ideias e das possibilidades tímbricas e dinâmicas, mas torna-se menos aberta por razões de organização do discurso musical.

Idioma – A adopção de uma linguagem específica serve para garantir que os performers desenvolvam o seu discurso dentro de um código conhecido por todos.

Com linguagem - É um constrangimento devido à imposição das regras da gramática e do estilo. Se provoca maior ou menor abertura é ambíguo. Alguns músicos sentem-se estimulados pelo desafio de transcendência usando recursos limitados (Nachmanovitch, 1990), outros sentem-se limitados expressivamente no uso de uma única linguagem.

No entanto, como geração idiomática fecha as portas a alguns recursos, pelo que, consideramos que é uma categoria mais fechada.

Livre (*Free*) – Como o próprio nome indica, não tem compromissos de linguagem nem de qualquer género, pelo que assume um potencial de abertura máxima (Nachmanovitch, 1990). Contudo, livre não significa que não haja planeamento (Bailey, 1992) e constata-se que a própria *música improvisada livre* tem os seus processos, as suas texturas e os seus cânones, de forma que muitos a criticam por, ela mesmo, transparecer uma linguagem própria. Ou podemos ver as coisas por outro lado e constatar que algumas linguagens não são “bem-vindas” na sua performance, constituindo um paradoxo entre linguagem e não-linguagem.

Memória – Sendo a improvisação musical uma experiência desenvolvida no decorrer do tempo, podemos afirmar que esta geração é uma reorganização de várias memórias (Snyder, 2000), sendo a memória a curto prazo aquela que influencia mais directamente a improvisação.

Memorização – Querer usar deliberadamente alguns elementos ao longo de uma performance improvisada obriga a uma maior concentração na categorização e agrupamento do material musical, para mais tarde se conseguir recolher essa memória. Pode ser um problema, porque podemos querer reexpor algum material inicial; mas porque durante a performance estamos envolvidos com outro material que se coloca no meio; corremos o risco de “esquecer” o evento pretendido. O controlo da memória, como constrangimento interno, pode ajudar ao equilíbrio e à coerência formal, mas pode fechar o ângulo da abertura (Pressing, 2005).

Notação – A notação musical é uma forma de cristalizar uma ideia musical, sendo, por isso, um auxiliar da nossa memória. A notação como representação musical pode tornar-se num estímulo ou num constrangimento; mas pode ser apenas um guia. Quanto mais precisa e abrangente for a notação, menor é a abertura. A seguir às obras tradicionalmente fixas (o espaço para a interpretação), sugere-se que o grau de menor abertura começa nas peças notadas com algum elemento de subjectividade, como na notação “*o mais rápido possível*”.

Plano – A adopção de um plano, esquema ou mapa, pode ajudar-nos a atingir um determinado objectivo e existe quase sempre na improvisação em grupo (Nettl, 1998). É um constrangimento mais geral e menos fechado do que a notação e as estruturas cíclicas como referente (Kenny e Gellrich, 2002), afectando mais o gesto e o contorno geral da forma do que o material musical propriamente dito.

Forma – Aceitando que a forma tem o propósito de fornecer compreensibilidade através da memorização (Schoenberg, 1975) e que, por outro lado,

qualquer manifestação musical tem sempre uma forma, apresenta-se aqui as duas sub-categorias principais:

Forma Cíclica – Baseia-se na repetição de uma estrutura (*Loop*), também chamada de *Referente* (Kenny e Gellrich, 2002). Facilita o plano estrutural pois a forma é sempre um acumular de *chorus*;

Obriga ao controlo mental da estrutura no tempo e a uma dupla concentração entre a improvisação individual e um referente imaginário comum a todos os intervenientes, que se mantem inalterado no tempo. É uma categoria relativamente aberta.

Sem forma – Também chamado de forma episódica ou “*unfolding*”. A improvisação “dita” a sua própria forma (Bailey, 1992). O mais aberto e relaxado na execução, mas também mais difícil de equilibrar. Levanta grandes problemas de controlo da memória (Boulez, 1976; Dahlhaus, 1987).

Blind Date - É um Encontro-às-Cegas entre músicos que se propõe a desenvolver uma performance sem planeamento. São precisos pelo menos dois participantes. A seguir ao solo é, talvez, a categoria mais livre de todas. Pelo menos no seu início, não há idioma, forma, nem plano, apenas a certeza que algo vai acontecer.

De uma forma geral, provoca um comportamento episódico e alguns momentos de indecisão e de *reset*. Por vezes tocamos qualquer coisa para ganhar tempo para pensar no próximo evento. O risco é muito grande, há indeterminação, comunicação, jogo, experimentação e, por tudo isto, a abertura é quase total (pelo menos inicialmente, embora depois possa deixar de ser).

Estímulos exteriores – Improvisação desenvolvida a partir de estímulos que não estão directamente ligados a um material musical principal. Recorre-se a fotografias, poemas, esculturas, histórias, etc., apoiando-se a geração da improvisação numa relação metafórica, que pode ser

catalisador e inspirador, mas é fruto de uma exploração associativa subjectiva. É muito libertadora e bastante aberta.

Obra Aberta (Obra em Movimento) – O conceito de obra em movimento deriva do conjunto de factores que são deixados em aberto para a decisão do performer. De uma forma geral, são aspectos ligados à sequência dos eventos e afectam sobretudo a forma (Eco, 1976). O grau de abertura aumenta quantas mais forem as possibilidades de escolha do performer.

Indeterminação – Tudo o que é indeterminado provoca abertura e, por essa razão, obriga à tomada de uma decisão do performer. A indeterminação ligada aos principais parâmetros musicais (como altura e duração) implica uma profunda necessidade de competências específicas da improvisação, como na construção melódica, na componente harmónica, na organização métrica e na fluidez rítmica. Contudo, indeterminação não implica necessariamente aleatório.

O Aleatório – Estamos dependentes do acaso e da sorte, que não controlamos e, por essa razão, apenas promovemos uma reacção. Como a abertura nos é imposta pelo acaso, somos obrigados a criar soluções particulares para cada situação.

O Jogo – Permite a exploração da sorte dentro de regras. Este carácter lúdico na actividade musical pode ser muito estimulador. Contudo, quanto mais regras, maior é o constrangimento e menor a abertura.

Happening – O estímulo principal é o cruzamento com outras artes e respectiva comunicação e complementaridade. Pode funcionar como um estímulo exterior e desenvolve elementos de entendimento artístico. É uma categoria bastante aberta.

Risco – Faz parte da vida e também do apelo artístico. O constrangimento é enorme, e actua ao nível do imprevisível, do medo e

da insegurança. A abertura pode ser mínima ou máxima, dependendo da margem de erro e do resultado. Mas como diz o povo: *“Quem não arrisca não petisca”*.

Nesta fase, pretende-se enfatizar a consciência dos processos analisados pelo próprio performer, no sentido de tornar público a consciência do criador, ou o pensamento correspondente do “não compreendo senão o que invento” de Valery (1974, p.161). Daqui nasce a primeira ideia de juntar os relatos de improvisadores, observar comportamentos e elaborar correspondências entre esses relatos com experiências pessoais comparáveis. Deste ponto organiza-se dois grupos de gravações de improvisações: as Performances (3.) e um Estudo Empírico (4.), com o objectivo de estabelecer uma unidade de comportamento da geração musical improvisada.

3. As Performances

O desenvolvimento deste conjunto de performances assenta nas reflexões efectuadas durante a parte teórica desta tese e visam experimentar os seus aspectos mais significativos dentro da delimitação do tema de estudo definido na introdução do trabalho. Assim, as estratégias metodológicas que aqui se desenvolvem, baseam-se fortemente nas categorias de abertura e nos constrangimentos principais apresentados anteriormente.

Sobre o primeiro ponto de recolha, foram seleccionadas performances representativas de diferentes situações, tendo em conta a diversidade da geometria do grupo - do solo, duo, quarteto até ao grande grupo, assim como, de exemplos de vários níveis de improvisação tendo em conta a abertura dos modelos e planos de performance desenvolvidos. A amostra destas gravações oferecem aproximadamente 6 horas de música improvisada (Anexo A).

A selecção das gravações têm como objectivo representar diferentes situações onde sejam experimentados vários constrangimentos que produzam diversos níveis de improvisação. Ordenar os eventos pelo seu grau de abertura é uma

tarefa difícil e subjectiva devido à possível sobreposição de constrangimentos diferentes, donde surgem dúvidas sobre um grau absoluto de improvisação. Na impossibilidade de se elaborar uma escala da abertura com rigor científico, propõe-se uma gradação baseada na experiência pessoal. Em geral usou-se o critério básico do número de participantes, seguido da abertura dada aos constituintes musicais e por fim, às situações de encontros não preparados - *Blind dates*, como situações de maior liberdade e indeterminação oferecidas aos performers.

Da mais fechada para a mais aberta:

“*Tissures*”, Emmanuel Nunes – Notação “*o mais rápido possível*”, com variação rítmica. Ensemble Contemporâneo Alargado. CD Numérica. 36” (fragmento1, 13/12/2003); (fragmento 2, 14/04/2010)

“*Massacre*”, Wolfgang Mitterer – Notação gráfica sobre estrutura contínua com relógio e banda magnética. Obedece a uma forte estruturação temporal. Ópera. Cantores e Ensemble (9 instrumentos) + Electrónica + Estrutura Linha de Tempo. Ao vivo. CD Edit. Col Legno. 73’20”.

“*Solo*”, Jorge Peixinho – Notação tradicional e notação gráfica. Obra Aberta. Solo. Gravações ao vivo. 14’ + 14’30”

“*FMI*”, Concerto dedicado exclusivamente à improvisação, com exploração de conceitos minimalistas e experimentalistas. Octeto. Gravação ao vivo. 77’25”

“*Lila*”, António Augusto Aguiar – Improvisação melódica sobre estrutura circular móvel por repetição de chorus (tipo jazz) com métricas diferentes métricas (ritmo harmónico a 4, a 2 e a 1 compassos). Quinteto, Quarteto, Trio. Ao vivo e em Estúdio. 30’36”

“*Pandora*”, António Augusto Aguiar – Notação textural com “deixa” de ignição, com aleatoriedade. A sequência formal é determinada mas a sua extensão e desenvolvimento das partes é imprevisível. Instrumentação de geometria variável,

maior ou igual do que 4 elementos. São apresentadas três performances ao vivo. 43'40"

"Solistas do Remix Ensemble" – Concerto de improvisação. Várias peças e estruturas. Quinteto ao vivo. 58'15"

"A Modal Pilgrimage" – Concerto Misto com improvisações modais intercaladas com peças para Órgão solo de Pedro Araújo Órgão. Ao vivo. 32'46"

"Salve Regina" – Estrutura apoiada numa melodia, forma e desenvolvimento livres. Duo, Grande Órgão e Contrabaixo. Ao vivo. 14'08"

"Ad Libitum II" – Livre, improvisação contrabaixo solo. Estúdio. 7'

*"Blind Dates"*⁴⁴ – Duetos e Quinteto (contrabaixo e electrónica; contrabaixo e actor + escultura; grupo). Ao vivo. São apresentadas quatro gravações de Blind Date. 64'36"

Em seguida apresenta-se uma descrição mais pormenorizada das performances e dos seus processos, através de comentários e de análises, assim como, de descrições e relatos dos próprios instrumentistas sobre o desenvolvimento das suas improvisações. Sempre que possível recorre-se à disponibilização de material áudio ou vídeo como elemento auxiliar de memória na retrospecção dos improvisadores que, na sua generalidade, foram apoiadas na audição da gravação da respectiva performance.

⁴⁴ Os performers não se conhecem ou não conceberam nenhum plano previamente. Sem estrutura acordada, sem tema, forma livre. Mas pode ser uma Jam Session (sessão no jazz onde se encontram músicos para tocar standards sem preparação extensiva ou arranjos pré-definidos).

3.1 “Tissures”, Emmanuel Nunes (2002)⁴⁵

“Tissures”, Emmanuel Nunes			
Remix Ensemble – Direcção Frank Ollu			
Grande Auditório Calouste Gulbenkian	13 de Dezembro de 2003	21h	Audio

“Tissures”, Emmanuel Nunes			
Remix Ensemble – Direcção Emílio Pomárico			
Casa da Música – Sala Suggia	14 de Abril de 2010	19h	Audio

Categorias de abertura: notação, indeterminação, solo.

Esta obra foi estreada pelo Remix Ensemble sob a direcção de Kasper de Roo no Mosteiro dos Jerónimos sob o antigo Título “*Trames*”, em 8/10/2002.

“Tissures”, Emmanuel Nunes (fragmento1 e 2)

A obra “Tissures” é um exemplo com um grau mínimo de abertura, mas representativo de uma situação básica onde a improvisação começa, daí a sua inclusão neste trabalho. A obra inclui o tipo de linguagem em que o performer contemporâneo é convidado a revelar as suas competências motoras e generativas, quer pela exigência técnica, quer pela exigente descodificação do

⁴⁵ “No início dos anos oitenta compus “*Es webt*” para 13 sopros e 2 cordas, a partir de duas peças anteriores: “*Dawn Wo*” e “*Purlieu*”. Desde essa altura, sempre pensei retomar uma problemática que descobri em “*Es Webt*” e que se poderia definir como a coexistência, tanto na simultaneidade quanto na justaposição rápida, de uma escrita tipicamente orquestral, e de outra combinando aspectos muito diversos do que é hábito reunir sob a designação de música de câmara. Com “*Trames*” essa coexistência é levada a um certo extremo, tanto na verticalidade como na permanência horizontal de alguns timbres. Além disso, a não utilização de percussão, de piano, de harpa, por exemplo, provoca uma conjunção tímbrica muito diferente da minha maneira de trabalhar para orquestra.” (Nunes, 2008, [CD])

texto. Neste fragmento (fig. 39, cc.124-126), podemos observar uma situação onde se apela também a uma interpretação do texto um pouco *ad libitum*, na medida em que a notação usada, um conjunto de notas verdadeiramente extenso sobre uma notação rítmica típica da escrita moderna, que indica uma execução “o mais rápido possível”:

The image shows a musical score for bassoon, spanning measures 120 to 127. Measure 120 features a *pizz.* marking. Measures 125, 126, and 127 contain dense, rapid sixteenth-note passages. Dynamic markings include *f*, *fff*, *ff*, and *pp*. Tempo markings are present: $\text{♩} = 90$ at measure 126, and $\text{♩} = 60$ and $\text{♩} = 70$ at measure 127. Measure 127 also includes a *p sub.* marking. The notation is complex, with many beamed sixteenth notes and some rests.

Figura 39 Excerto “Tissures” de Emmanuel Nunes.

A passagem deste fragmento ocorre após um clímax longamente construído e funciona como uma liquidação de uma secção principal, onde as cordas debitam vários *pizzicatti* e *legno battutti*, com gradual abandono das vozes mais agudas até permanecer o 1º contrabaixo a solo (pelo maior número de notas a desempenhar) num género de *cadenza*. Este efeito alarga-se durante mais tempo do que é “habitual”, de onde surgiu uma primeira questão do maestro Frank Ollu ao compositor, se a partitura estaria correcta e se esta secção seria intencional. Embora uma audição do excerto possa não revelar nenhum constrangimento, a performance desta parte pode tornar-se insólita e produzir bastante ansiedade ao instrumentista. Apesar dos constrangimentos que se foram levantando, o compositor mostrou sempre uma certeza absoluta sobre a sua intenção: “É mesmo isto que eu quero, mas o ritmo pode ser variado”. Esta situação levanta directamente no performer uma primeira incerteza: Variado como? Variar

ritmicamente implica uma tomada de decisão do domínio da criação e, nesta situação, de improvisação. Embora possa parecer um exemplo de improvisação diminuto, esta situação reflete uma necessidade de solucionar um problema de liberdade que apela ao domínio de competências básicas de improvisação. É uma situação típica que Vinko Globokar (1970) descreve no seu modelo de improvisação, quando escreve uma “*collaboration compositionnelle*”, uma situação especial para improvisar dentro dos parâmetros oferecidos (neste caso, ritmicamente).

A comparação das duas versões do excerto de “Tissures” (disponíveis no Anexo A) revela-se surpreendente na medida em que o resultado é bastante similar, apesar das condições de abertura das várias velocidades e ritmos. Contudo, podemos observar que a secção *legno/pizz* das cordas é um pouco mais extensa na versão mais recente, e que, parece conter também mais notas comuns com as notas originalmente escritas. Por outras palavras, um constrangimento deste género num contexto de grande exposição, pode levar a soluções onde a execução das alturas não corresponde exactamente ao texto, como necessidade de uma reinterpretação das notas em relação ao ritmo⁴⁶. Note-se ainda que as duas versões distam entre si mais de seis anos, seis anos de experiência dos intérpretes, com maestro diferentes, salas diferentes e técnicas de captação diferentes. No entanto, observa-se no segundo exemplo uma interpretação mais aproximada entre o texto e execução, mas sobretudo, de um melhor equilíbrio entre a solução encontrada e o carácter pretendido pelo compositor. Na performance da música contemporânea, estas situações ocorrem mais vezes do que se pensa, embora haja uma certa relutância dos intérpretes em assumir esta realidade.

⁴⁶ Por outras palavras, assume-se que em situações como esta, a necessidade de manter o fluxo musical se pode tornar prioritária em relação à execução das alturas notadas, obrigando o performer a parafrasear e a reinventar ideia original.

3.2 “FMI”

FMI – Frente de Música Improvisada			
António Aguiar – contrabaixo; António Casal, Paulo Costa, João Dias, Rui Rodrigues – percussão; José Gomes – electrónica; Miguel Moreira – guitarra; Tiago Martins – flauta; Pedro Costa – vídeo e imagem			
Teatro Helena Sá e Costa	10 de Abril de 2008	22h	DVD

Categorias de abertura: indeterminação, jogo, aleatório, solo, grupo, estímulos exteriores, obra aberta, memória, forma.

Este concerto surge como o culminar dos esforços desenvolvidos a partir das actividades da disciplina de “Improvisação” da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, unidade orientada pelo próprio autor desta tese. O grupo FMI é constituído por professores e alunos que decidiram explorar os conceitos de improvisação para além da sala de aula, e este concerto é a estreia e o fruto de um ano de trabalho e de experimentação. O espectáculo foi organizado a partir de um conjunto de peças criadas pelos membros do grupo e, no seu alinhamento, são intercaladas improvisações livres, improvisações com estímulo exterior, obras abertas e um jogo de cartas. O jogo de cartas desenvolvido pelo autor desta investigação tem um papel determinante no resultado final do espectáculo e é resultado da tentativa de provocar e solucionar alguns problemas da improvisação abordados na primeira parte desta tese.

O problema conceptual do jogo

O desenvolvimento deste tipo de material surge de uma influência conceptual inspirado nas obras de John Zorn e na vontade de introduzir elementos de indeterminação, por um lado, e de funcionalidade, por outro. Surge também como uma tentativa de cortar com comportamentos repetitivos dos instrumentistas que se refletem geralmente ao nível da reacção e da função dentro do grupo, comentados anteriormente por Globokar (1970). É ainda uma tentativa de estimular a memória, como na possibilidade na reposição de material ao longo de

uma performance e como resposta às críticas anteriormente citadas por Boulez e Dahlhaus.

Possibilidades de Operacionalização Prática

A inclusão do jogo permite o desenvolvimento de competências abertas perante o aleatório, no sentido em que, todos os intervenientes são conhecedores do conteúdo das funções de cada carta, mas não sabem *quem* as vai executar, nem *como* as vão executar e *quando* as vão apresentar. Estes três passos constituem a sintaxe do jogo, que potencia o desenrolar da performance e garante a constituição de uma obra aberta e em movimento. Este tipo de jogo permite múltiplas aplicações na prática: como a performance de uma improvisação livre onde o jogo é o estímulo principal; como elemento paralelo a uma performance com outras organizações ou peças; como forma lúdica de desenvolvimento de competências de improvisação na sala de aula.

O jogo de cartas consiste na atribuição de funções musicais por um processo aleatório, das quais os músicos devem incluir durante a performance. Este jogo de cartas tem como objectivo regular cinco eventos musicais que devem acontecer durante o espectáculo, e funciona paralelamente à interpretação do conjunto das peças seleccionadas, podendo interagir com qualquer um dos seus momentos.

Decisões de operacionalidade

Para este concerto escolheu-se a versão de performance onde o jogo se aplica ao desenrolar da grande forma do espectáculo (ver em “*Pandora*” aplicado a uma só peça).

Decidiu-se atribuir apenas cinco funções que despertam cinco situações distintas. Como o grupo era formado por mais de cinco elementos, decidiu-se acrescentar cartas brancas, tantas quantas as necessárias para atribuir uma carta a todos os músicos, na expectativa de despertar o sentido do jogo.

Como funciona o jogo?

1. Há um conjunto de 8 cartas, 3 das quais em branco e 5 com uma função musical;
2. À medida que entram em palco, os músicos retiram uma carta do baralho;
3. Durante o concerto cada músico que tiver uma das cinco cartas funcionais deve apresentá-la pelo menos uma vez;
4. A carta deve ser claramente mostrada a todo o grupo e só quando todos a tenham visto entrará em jogo após gesto de anacrusa para o 1º tempo;
5. Cada carta deverá ser interpretada pelo grupo e fica em validade até ser apresentada uma nova carta.
6. As cinco cartas funcionais são:

Solo	Maestro	Gang	Duelo	Rec
-------------	----------------	-------------	--------------	------------

Figura 40 As cartas Funcionais do Jogo.

Caracterização das funções atribuídas às cartas

Solo – o músico apresentar-se-á a solo, sem acompanhamento na altura que achar oportuno. Categorias: número (solo)

Maestro – o músico toma a posição de director do grupo usando qualquer gesto para guiar o grupo. Categoria: estímulo exterior (movimento gestual)

Gang – o músico escolhe um grupo entre 2 e 4 elementos que actuará às suas indicações numa actividade de contra-poder musical e interrupção do discurso do restante grupo. Categorias: número (grupo)

Duelo – o músico escolhe um parceiro para dialogar ou desafiar. Categorias: número (duo).

Rec. – o jogador mostra esta carta quando desejar que algum evento musical seja memorizado para mais tarde reexpor a mesma ideia. A ideia será reexposta quando a carta for novamente exibida. Categorias: memória e forma

O plano estrutural das peças e dos eventos.

Introdução - Improvisação livre berimbau e contrabaixo. Diálogo imitativo. Solo e Duo.

Peça de Rui Rodrigues sem nome (2 Marimbas)– minimalismo, processo aditivo, grupo.

Transição – Improvisação livre com pequenos instrumentos de percussão. Grupo.

“Árvore” de Paulo Costa – Improvisação livre com um Estímulo Exterior sobre imagem de uma árvore (Metáfora). Grupo.

Final – Improvisação livre sobre um loop típico da linguagem (Rock/Pop). Grupo e Forma cíclica.

Durante o espectáculo foram projectadas imagens no pano de fundo do palco. Estas foram lançadas por um vídeo-improvisador que projectou imagens pré-recolhidas e que construiu a sua própria improvisação e interpretação sobre a envolvência musical.

A Performance

A performance começa pela entrada dos elementos que vão integrando os eventos musicais. É à entrada de cada músico que são tirados à sorte os cartões relativos ao jogo. A introdução é desenvolvida num plano de improvisação livre baseado no diálogo imitativo entre o birimbau e o contrabaixo. Após a entrada em palco de todos os elementos do grupo, há uma transição para a 2ª peça, idealizada por Rui Rodrigues e centrada num discurso minimalista entre duas marimbas que vão desenvolvendo os seus motivos enquanto os restantes

membros se envolvem nesta atmosfera. Há espaço para uma improvisação de Rui Rodrigues onde é desenvolvido algum do material sob o ponto de vista métrico e melódico. Esta improvisação funciona como uma transição ou ponte para a segunda parte da sua peça com um novo campo harmónico. O próximo ponto de encontro previamente acordado consiste em atingir um unísono entre as notas Fá e Mi bemol numa métrica 5/8. Os números apresentados por gestos físicos do flautista, consiste no número de notas pertencentes a uma frase previamente elaborada, mas que através da sua escolha arbitrária, se mantém uma incógnita para o restante grupo. Próximo ponto de encontro é um sinal para interrupção abrupta e resolução da primeira grande improvisação.

Após a interrupção, há um recomeço colectivo a partir da mesa da pequena percussão com a ideia de exploração livre das sonoridades dos instrumentos. Esta improvisação vai assumindo um desenvolvimento rítmico espontâneo quase tribal de clara influência africana. A exploração rítmica vai dando lentamente à secção seguinte onde é explorado o conceito de “*A Árvore*”, proposta de Paulo Costa. O conceito desta peça, desenvolve-se através da relação entre e a imagem metafórica sugerida pelo autor, de uma árvore que é alvo de uma brisa que se vai transformando lentamente em ventania, para uma associação musical livre. No desenrolar da exploração através deste estímulo, surgiu a primeira carta do jogo – “*Gang*”, da qual se formou um grupo que funcionou como um “contra-poder” musical, num discurso interruptivo⁴⁷ que foi ganhando o domínio dos acontecimentos musicais anulando lentamente o discurso dos outros elementos do grupo. Nesse momento foi apresentada a carta “*Solo*”, perante a qual, todos os músicos abandonaram o palco excepto o solista. Durante a exploração da quase *cadenza* foi apresentada ao solista a carta de “*Rec*”, no sentido deste memorizar esse momento. No regresso ao palco foi exibido o cartão “*Maestro*” através do qual o performer passou a comandar os acontecimentos musicais, através da constituição de vários grupos e de diferentes texturas. Com o abandono do “*Maestro*”, retomou-se o discurso livremente até que um percussionista com a

⁴⁷ Salienta-se que a função desta carta é a de permitir ao seu detentor, formar um grupo de poucos elementos e introduzir interjeições de oposição musical em relação ao restante grupo, numa clara acção de interrupção musical. Esta função apela claramente ao processo de interrupção abordado na primeira parte por Jeff Pressing (2005).

carta “*Duelo*” escolheu outro percussionista para desenvolverem um diálogo entre os dois. Ainda na fase da curva descendente deste duelo, foi apresentado pela segunda vez a carta “*Rec*” a partir da qual o respectivo instrumentista reexpôs o material memorizado.

O último momento foi desenvolvido através de uma improvisação livre onde surgiu a ideia de se instalar uma frase relaxada e ritmada com algumas incursões do Rock/Pop, decisão levada a cabo por alguns dos improvisadores simpatizantes desta linguagem.

Os resultados obtidos

A parte mais importante da concepção deste concerto centra-se na aplicação do jogo, mais do que nas improvisações dentro das diferentes linguagens e estruturas. A presença de uma estrutura aleatória que regula comportamentos musicais desenvolve uma ansiedade paralela na performance. Para além da ansiedade inerente a qualquer performance improvisada, a execução prática do jogo cria uma preocupação extra que desperta noções de *sorte* e de *risco* nos intervenientes. Por outro lado, as determinações das cartas despertaram interpretações de acordo com a intenção prevista. A função interruptiva inerente à carta “*Gang*”, foi amplamente conseguida, ao ponto de anular o período antecedente. A carta “*Maestro*” desenvolveu momentos de sincronia apoiada no estímulo do gesto e do movimento, conferindo ao concerto uma textura específica. Os momentos de “*Duelo*” e de “*Solo*” forneceram automaticamente, texturas menos densas e momentos de intimidade. A carta de memória ofereceu um momento de repetição à distância que apela à percepção da memória a longo prazo e ao equilíbrio formal, sobretudo porque o evento escolhido como memória aconteceu no desenvolvimento da textura do solo. O carácter do evento caracterizou-se por um secção de relaxamento, longe das tensões rítmicas de dinâmicas fortes do *tutti*, o que permitiu uma fácil caracterização e recolha por parte do improvisador e de um fácil reconhecimento pelo ouvinte, dadas as suas características contrastantes em relação aos outros eventos.

Em geral, as improvisações desenvolveram-se apoiadas numa toada rítmica, que se justifica sobretudo pela forte componente percussiva do grupo (4 percussionistas, metade do grupo). O resultado poderia ser diferente se houvesse uma melhor gestão desta categoria, isto é, substituir esses instrumentos por outros de famílias diferentes, ou de apenas, diminuir o número de percussionistas, reduzindo ao número total dos intervenientes. Neste último caso, aumentando a abertura da improvisação pela diminuição dos elementos. Esta performance reflecte também uma dificuldade geral na função dos instrumentistas. Ao contrário da composição convencional, onde a participação dos instrumentistas é determinada à partida pelo compositor, na improvisação livre, e quando esta restrição não está prevista, o instrumentista tem tendência a participar continuamente, isto é, a tocar sem ter a consciência se está a contribuir para desenvolver um momento de improvisação. De facto, a possibilidade do silêncio nem sempre está na linha da frente das hipóteses do improvisador. De facto, este problema pode ser encontrado em quase todos os exemplos de performance desta Parte II onde o grupo excede os cinco ou seis participantes, como o caso descrito na ópera de Mitterrer ou nos casos da performance de “Pandora” desenvolvidos mais à frente. Esperamos, por esta razão, pela observação desses casos para desenvolver este assunto com mais informações e detalhe.

Contudo, os conceitos de Indeterminação, de Aleatoriedade, de Memória e de Funcionalidade, que sustentam o problema conceptual deste concerto, foram amplamente explorados como elementos estimulantes para a improvisação, e por isso, modelos que se transformaram numa aposta conseguida como o caminho inicial no desenvolvimento de um grupo de músicos e de uma atitude de criação colaborativa, francamente visível pelo grau de interacção apresentado.

Os Problemas técnicos

Embora a análise destas performances esteja baseada em problemas conceptuais, há um momento deste concerto onde surgiram alguns problemas técnicos. A pertinência da inclusão de um assunto desta natureza, justifica-se

porque esta situação constitui um exemplo em como a performance de obras abertas e de improvisações livres podem incorporar elementos exteriores aos problemas conceptuais. Assunto abordado na primeira parte desta investigação, sob a perspectiva abrangente do “erro”, encontra aqui uma experiência prática que se passa a observar.

No momento da carta solo constatou-se que o contrabaixo estava bastante desafinado, constrangimento involuntário que afectou o processo de feedback do instrumentista. Se se tratasse de uma performance fixa, não haveria solução a não ser parar a performance e afinar o instrumento ou continuar desafinado até ao fim. Mas neste caso, o instrumentista foi tentando afinar o instrumento pelas cordas soltas e pelos harmónicos naturais tentando, em simultâneo, prosseguir o discurso sem perder o fluxo do momento. O solo acaba por desenvolver estes aspectos vindos do constrangimento da desafinação, um motivo baseado em quartas ascendentes (as cordassoltas), como uma forma de incorporar o constrangimento, que passa a ser o material do desenvolvimento da própria improvisação. É um situação típica abordada por Nachmanovitch (1990) na metáfora da “Ostra”, que transforma um grau de areia em pérola, isto é, a impureza e a ostilidade, em beleza. Ou mais concretamente, a incorporação do *erro* no processo gerador da improvisação. Este tipo de solução só é possível perante dois cenários: em obras com abertura e perante performers com competências de improvisação.

3.3 “Massacre” (2003), Wolfgang Mitterer

“Massacre”, Wolfgang Mitterer			
Remix Ensemble – Direcção Peter Rundel			
Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines (França)	9 de Outubro de 2008		Mp3

Categorias de abertura: notação, indeterminação, grupo, estímulos exteriores (parte electrónica).

Esta obra representa um tipo de composição onde há mistura entre a escrita tradicional e a escrita contemporânea, em simultâneo com um grau considerável de improvisação sobre um constrangimento temporal dominado pela presença de um relógio, situação bem vincada nas palavras de Stéphane Roth:

"The orchestral score is largely open to improvisation something that – as we know – Mitterer is obsessed with. However, here we are dealing with a form of restricted improvisation: On the one hand, the soundtrack that the orchestra relates to goes as far as becoming involved in a game of imitation and, on the other hand, a descriptive musical notation, such as the sinuous line indicating the pitch and note values for the clarinet or the violin, shows the overall direction. But here the improvisation could also just as easily be understood as creating a contemporary feeling – in the fullest sense of the term – in music. Mitterer approaches the contemporary by playing around with the traditional position of the composer – the traditional position or, put more clearly, the romantic position because, as is well known, the ideological aesthetic of the 19th century rejected improvisation. On the contrary, the notion of the "composer" seems to be at odds with Mitterer. He possibly composes precisely by forgetting that he is a composer, a composer in the romantic sense, by forgetting to be one of those who drown that which has been created in the posture of heritage: 'I quite simply turn away from this romantic tradition: predetermination and the notion that art is the only truth and that composition is the most important thing. I am not writing for posterity. I am writing for musicians; I am writing today and for the current situation'." (Roth, in Mitterer, 2010, [CD])

Massacre é um exemplo típico das vantagens e das desvantagens de incorporar elementos de improvisação na composição. A fita magnética funciona como inspiração para os performers. É também verdade que, a existência de alguma liberdade na criação musical se pode tornar numa motivação extra, como é o caso desta ópera. Os performers escolhem as alturas ou por vezes o ritmo e existem possibilidades de participar mesmo quando não está previsto na partitura, o que demonstra uma coragem notável por parte do compositor, na medida em que o resultado da sua obra fica mais dependente da colaboração dos instrumentistas. Esta decisão do autor acarreta alguns riscos, especialmente na possibilidade da obra ser interpretada por instrumentistas menos habituados com a performance improvisada, mas que na maioria das situações, proporciona um conjunto de vantagens.

“Massacre is a timeline-based composition. This makes it easy to give certain freedom to the musicians because they have to take care about the general time and cannot play/sing too long ... specially for singers, it is very nice to sing with their timing of the day within a certain amount of general time instead of being timed by the beats of the conductor ...”
(Mitterer, anexo E, p.378)

A notação compreende uma simbologia manuscrita relativamente convencional na prática contemporânea, representando graficamente o gesto pretendido pelo autor e deixando, por vezes, em aberto a escolha das alturas ou do ritmo:

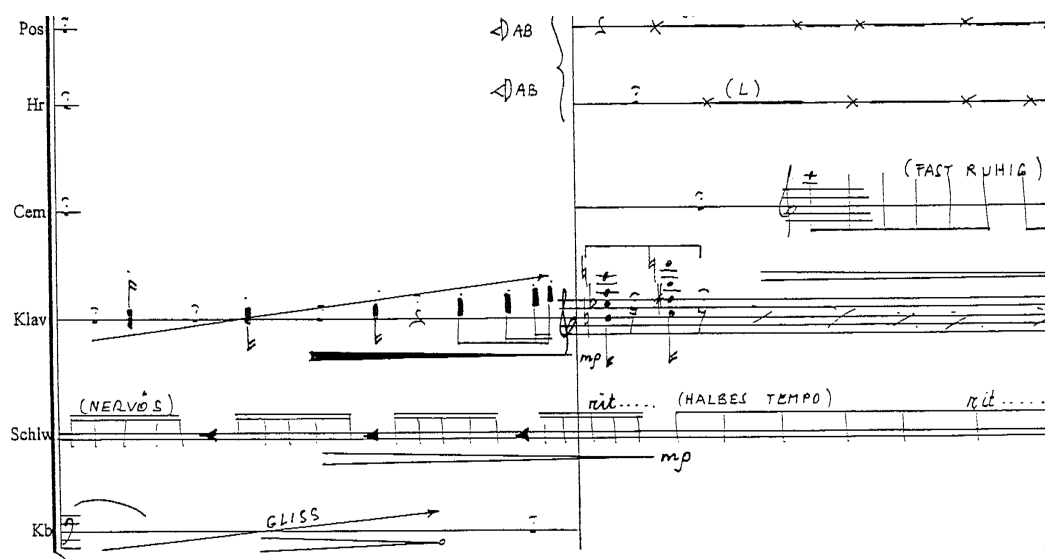


Figura 41 Excerto de “Massacre” de Wolfgang Mitterer.

Todos os instrumentistas seguem a partitura geral para poderem sincronizar estes gestos na sequência pretendida, assim como para seguirem e responderem à linha do tempo da parte electrónica e do respectivo relógio. Como podemos observar na figura 42, a partitura tem representada, para além das partes notadas para cada instrumento, o gráfico da parte electrónica e escala temporal:

12
LAMENTATIO

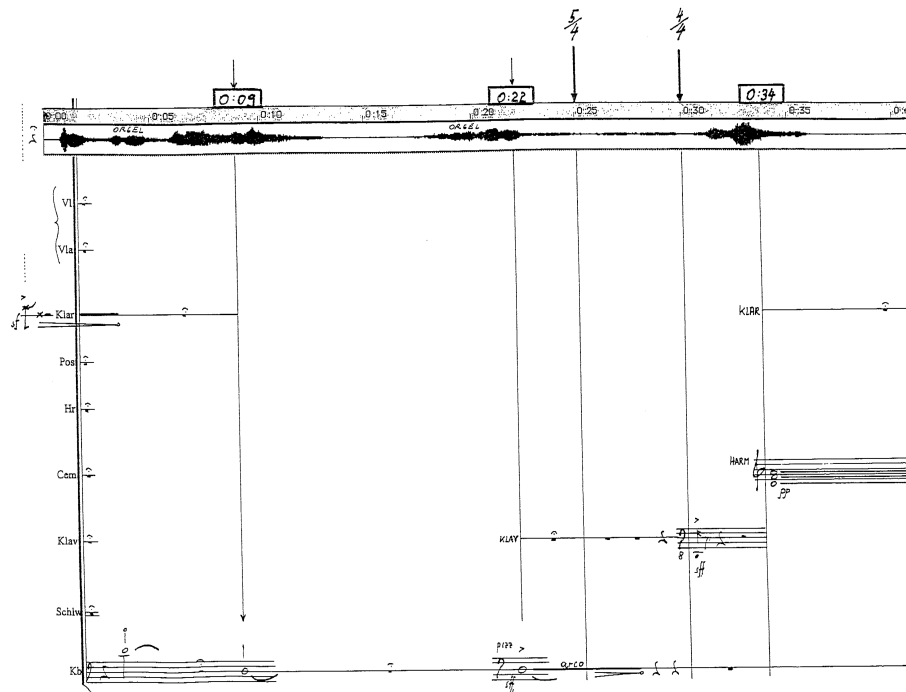


Figura 42 Cena 12 – *Lamentatio*, “Massacre” de Wolfgang Mitterer.

Contudo, a abertura de Massacre pode despoletar um outro cenário de incerteza e de discordia entre instrumentista, maestro e compositor. Um conceito de “Groove” pode facilmente gerar interpretações diferentes do que é “groovar” ou “swingar”⁴⁸ e “balançar”. Mas essa é justamente a poética da improvisação.

O único momento de improvisação mais aberta de toda a obra, diríamos que “quase livre” é no final do acto 13. *Damnation of D*, uma secção de transição para o acto seguinte, 14. *The Fall*, num momento notado pela suspensão gráfica tradicional, que ficou apelidado pelo ensemble de “*A Bomba*” (fig.43).

⁴⁸ Embora sejam conceitos ligados entre si, o segundo está ligado a um ritmo específico de subdivisão ternária ligado ao swing e, consequentemente, ao jazz; o segundo a um sentido de balançar ou de dançar. De uma forma geral referem-se à mesma sensação rítmica.

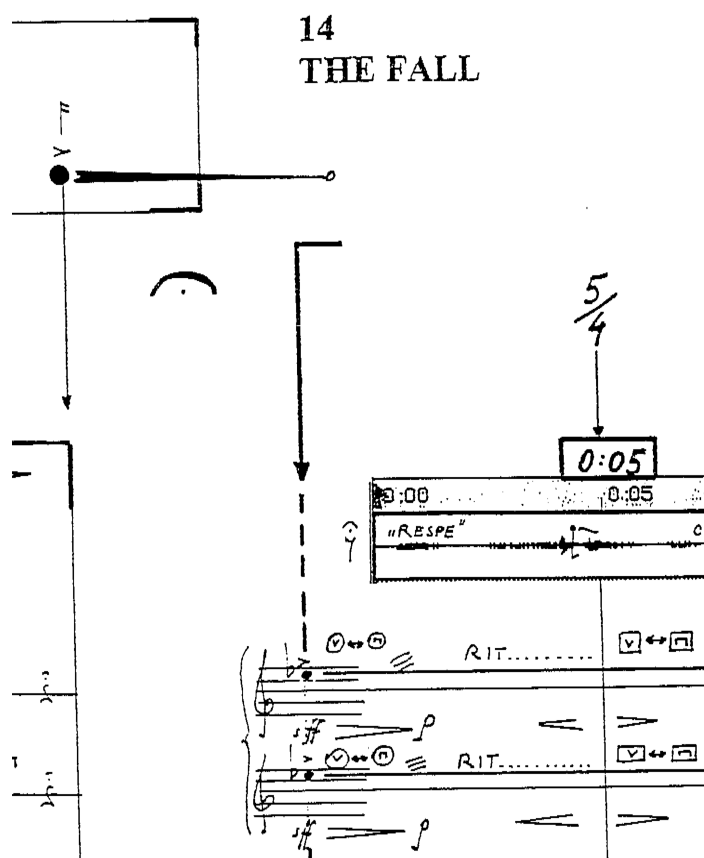


Figura 43 Cena 14 – *The Fall*, “Massacre” de Wolfgang Mitterer.

Na verdade, este é o único momento de total liberdade ao longo de toda a obra: no momento representado pela pequena bola com uma seta descendente, o relógio pára e o maestro perde momentaneamente a sua função na hierarquia do grupo. Nesta secção de transição, surgiram também várias discussões entre os performers sobre o papel da participação de cada um. A tendência dos músicos do Remix foi de tocar *muito* e *sempre*, talvez inspirados pelo título metafórico do momento (*a bomba*) ou apenas por sentirem ser esta a única parte realmente livre e, por isso, o momento para fazerem o que bem entendessem. É um caso típico descrito por Globokar (1970) e abordado anteriormente neste trabalho, que propõe nestas situações: *hesitar* antes de participar. Após várias discussões entre os membros do ensemble, acordou-se então, que o *silêncio* e a *não participação* era uma possibilidade a ser explorada, planeando-se começar numa textura e dinâmica de clímax para após alguns segundos construir um decrescendo entre

dinâmica e actividade, numa desconstrução linear dos parâmetros até dar lugar à “deixa” da parte electrónica e consequente início do acto 14 *“The Fall”*.

Contudo, perante esta situação e durante todo processo de ensaios e de performance, Wolfgang Mitterrer assumiu deliberadamente uma abertura em relação às decisões dos músicos não colocando restrições interpretativas nem barreiras preconcebidas. Quando questionado acerca das razões pelas quais insere momentos de improvisação nas suas obras, sabendo que corre com isso alguns riscos, o compositor argumenta:

“because it helps to get sounds from the musicians which are hard to compose...of course everything depends on the musicians but the main difference could be that the musician while playing can say to himself: now i like to do this and not now i must do this...”

(Mitterrer, anexo E, p.378)

A poética da abertura desta obra, sentiu-se após cada récita que foi proporcionando aos músicos uma experiência sempre diferente e sempre plausível, no verdadeiro carácter de uma obra aberta e em movimento. Cada performance foi uma nova versão da partitura, com diferenças consideráveis à anterior. Segundo Mitterrer, a gravação apresentada na edição do CD (Col Legno – 2010) é mesmo uma compilação de várias performances, seleccionadas e editadas ao gosto do compositor. A parte electrónica é a única constante entre todas as sessões de “Massacre” e que revela uma preocupação estrutural do autor. A electrónica garante o equilíbrio formal da obra deixando a parte móvel para a improvisação ornamental ao nível da superfície, proporcionando simultaneamente uma organização e um estímulo para a interpretação da obra. A opinião do maestro Peter Rundel⁴⁹ sobre a obra reflete, também, as suas características improvisativas:

“It’s not completely open, it is a special and very strict time frame, it is organised along and according to a pre-made tape, which is full of different sounds and noises and samplers if you want, so the real live played music is always within the frames, according what is happening on with the tape...with a clock...you have one second to do this, and half

⁴⁹ Maestro titular do Remix Ensemble que conduziu a estreia da obra e de todos os ensaios e performances desta ópera (entrevista, anexo E, p.380).

second to do that, and it is a graphic notation, and actually it makes a bit easier for the musicians because they have the inspiration from the tape, they have the direction of the sounds, so they can very simply, ...the first step would be just to imitate what is on the tape or to reinforce of the pedal, and then of course the next step is sometimes to contrast the tape and things like that. But it is a very clever way of including elements of improvisation into a classical music opera in that case. But I have to say that is not a totally free improvisation.” (Rundel, anexo E, p.380)

Massacre é um exemplo actual e paradigmático de uma obra aberta, uma obra em movimento, que apela à colaboração dos músicos na criação do resultado final. É também a prova das vantagens que se pode obter pela motivação e participação activa dos músicos instrumentistas na co-autoria de um evento musical. *Massacre*, assim como outras obras de Wolfgang Mitterer (“Go” e “Next”, obras interpretadas pelo Remix Ensemble entre 2008 e 2009), revelam também a necessidade incontornável de competências de improvisação do performer contemporâneo, competências ao nível da interpretação gráfica, do convívio com a indeterminação e da resposta e interacção em grupo a estímulos exteriores de um estímulo electrónico.

3.4 “Solo” (1976), Jorge Peixinho

“Solo” , Jorge Peixinho			
Solo: António Augusto Aguiar – contrabaixo 5 cordas			
Casa da Música – Sala 2	3 de Maio de 2011	18h	DVD

Categorias de abertura: Indeterminação, Notação, Obra Aberta, Idioma, Solo, Risco.

A obra “Solo” para contrabaixo de 5 cordas, foi escrita em 1976 e faz parte de um conjunto de obras escritas para instrumentos sem acompanhamento. Esta é a única obra de Peixinho dedicada exclusivamente ao contrabaixo, mas revela um esforço no desenvolvimento da exploração crescente deste instrumento no panorama da música do século XX. Não obstante, podemos encontrar os frutos

desta exploração em outras obras mais tardias, como por exemplo nas intervenções do contrabaixo na obra “*Ouçam a soma dos sons que soam*”, para flauta clarinete, piano, violino I e II, viola, violoncelo e contrabaixo, gravada pelo Remix Ensemble em 2004.

A obra contém quatro andamentos – *Cadenza I; Intermezzo; Cadenza II; e Tempo di Blue*, com uma duração prevista entre 9’30” e 11’. Exceptuando o movimento final, todos os andamentos funcionam dentro de uma organização formal em *mosaico*, onde os eventos musicais se encontram circunscritos e separados no espaço. O conceito de “forma mosaico” pode observar-se na escrita das *Tapeçarias* de Morton Feldman, ou nas *Sequenza* de Luciano Berio, de onde se pode estabelecer algumas relações fortes com a linguagem de Peixinho. As formas mosaico de Peixinho são um convite à exploração de eventos contrastantes e contínuos que através da reiteração aberta funcionam como memórias que interagem com o arco formal (MacKay, 1988). A notação de “Solo” revela o gosto de Peixinho pela abertura e pela improvisação, onde o grafismo precipita o intérprete à invenção de efeitos musicais não determinados, como um convite a uma colaboração na construção da obra. E esta necessidade de improvisação não fica pelas sugestões do gesto ou do efeito; no seu segundo andamento o compositor convida e responsabiliza o instrumentista na escolha da sequência dos eventos dentro de algumas possibilidades bem reguladas:

“El Intermezzo debe empezar por uno de los fragmentos indicados por letras (A, B, o C) y alternadamente intercalados con los fragmentos 1 y 2. Así, los fragmentos A, B y C no pueden encadenarse directamente. El número 1 se puede repetir más de una vez durante el Intermezzo, permutando siempre el modelo según las instrucciones. El número 2 puede aparecer 2 o 3 veces. En cada vez puede o no ser repetido. El fragmento B puede también aparecer 1 o 2 veces y ser repetido o no en cada vez. El Intermezzo debe terminarse por la secuencia 2→3.” (Peixinho, in Partitura, 1976)

Estamos perante a uma forte influência do conceito de obra aberta, onde Peixinho explora a poética de uma obra em movimento, garantindo uma infinidade de versões e de leituras ao serviço da fruição do ouvinte.

Por outro lado, a escrita de “Solo” espelha a sua preocupação com a liberdade, não só a sua, como aquela que quer oferecer ao intérprete. Sobre liberdade e o rigor da sua obra podemos encontrar nas suas palavras:

“No meu caso, tendo para a liberdade e tendo para o rigor. Pretendo que essa liberdade, a liberdade de criação, as opções que a cada momento se me põem (por que é que vou para aqui e não para ali, por que é que tomei esta decisão e não aquela) estejam sempre temperadas por um princípio de rigor muito forte. Um rigor que pode ser um rigor à priori, um rigor predeterminado, o qual existe por vezes na minha obra, mas que, devo confessar, nasce na maior parte dos casos um pouco depois. É a posteriori que vou “arrigorar” toda essa liberdade em termos de organização, dos espaços musicais, das várias dimensões do tempo das relações de tensão e distensão intervalar (factores em suma que coordenam todos os aspectos da linguagem Melódica e harmónica em toda a sua dimensão), a lógica, por exemplo, da utilização de cada uma das vozes componentes do discurso musical, das partes da polifonia, e a lógica da função tímbrica, que me parece fundamental.” (Peixinho, in Machado, 2002, p.178)

O resultado deste altruísmo perante a obra e o intérprete poderá ser visto sob diferentes perspectivas e, se para o instrumentista é uma oportunidade para dar asas à sua invenção, para o ouvinte crítico poderá ser apenas uma incompreensão da forma. Observemos a análise de Manuel Pedro Ferreira:

“A Cabeça do Grifo, Ciclo-Valsa, Solo

*A forma, em Peixinho, corre sempre graves riscos. O menor deles é a miniaturização, já que – como na recente versão de **A Cabeça do Grifo** – não desafia os critérios de unidade, de especulação material, de densidade signica (=intencionalidade) bastantes para sinalizar uma boa obra erudita.*

*Risco menos perdoável é o de desarticulação diacrónica, cujas consequências se podem detectar em **Ciclo Valsa** (um três por quatro com ecos stravinskyanos e remates líricos, invulgar no conjunto da produção de Peixinho) e **Solo**, para contrabaixo (invulgar, desta vez no que diz respeito à riqueza signica, já que os mosaicos expressivos não são característicos do compositor). Em ambas as obras se faz sentir a falta de uma visão arquitectónica total – a forma dilui-se na duração.*

Desintegração é um risco que nos parece ultrapassado por Peixinho nas suas obras mais recentes, que dão menos importância à sinalização rítmica de presença enquanto substituto do discurso musical extencional, para, em contrapartida, desafiar o mesmo

princípio através de estruturas repetitivas encantatórias.” (Ferreira, In Machado, 2002, p.276)

Esta crítica desperta-nos para um lugar comum sobre a discussão anteriormente abordada por Dahlhaus e Boulez sobre a improvisação, especialmente sobre as suas fragilidades formais. Contudo, vejamos esta relação como uma prova do efeito pretendido de Peixinho e a liberdade da criação. Tal como a improvisação produz a alguns esta sensação episódica formal, a liberdade formal de Peixinho dilui-se na duração da obra como uma virtude da sua invenção, somente possível através de uma verdadeira visão arquitectónica total.

Análise comparativa das duas performances de “Solo”

O excertos usados para esta análise referem-se à programação do concerto dos solistas do Remix Ensemble para a música de câmara que ocorreu no dia 3 de Maio de 2011, na Sala 2 da Casa da Música. O primeiro excerto foi obtido no ensaio geral que ocorreu aproximadamente uma hora antes da performance oficial. O segundo exemplo corresponde ao excerto retirado do concerto como primeira peça interpretada. A duração total das duas performances excedem claramente a duração prevista pelo autor de “entre 9 minutos e 30 segundos a 11 minutos”, sendo o primeiro exemplo de 14 minutos e o segundo de 14 minutos e 23 segundos. Esta diferença entre as performances revela uma aparente coerência no sentido da duração formal – apenas 23 segundos de diferença – mas afasta-se consideravelmente da indicação original de Jorge Peixinho. Será esta discrepância uma prova das diferenças habituais entre os tempos do compositor e os tempos das performances? Perante esta possibilidade, devemos constatar que, apesar da sensação de demasiada duração sentida após o ensaio geral, assim como, de alguns comentários similares pelos músicos e ouvintes presentes, projectou-se a não repetição de alguns mosaicos, no sentido de encurtar a peça. No entanto, a performance do concerto foi ainda mais extensa, facto que poderá indicar uma maior necessidade na tomada de tempo nos andamentos propostos e maior interrupção nas suspensões e respirações entre os mosaicos. Poderá ser também indicativo da necessidade de uma interpretação mais fluida e com menos intervalos entre os eventos.

Quanto à escolha feita sobre o caminho do Intermezzo e à problemática da interpretação de *obras abertas*, constata-se duas situações: A primeira revela uma tendência pela preferência de um caminho, um plano favorito. De facto, ambas as performances começam com a mesma sequência:

Excerto 1: B – B – 1 – 1 – A – 2 – 2 – C – 2' – 3

Excerto 2: B – B – 1 – 1 – A – 2 – C – 2 – 3

Podemos verificar uma ligeira compressão pela não repetição do evento 2. Por outro lado, e embora a intenção do plano da performance fosse uma escolha do caminho verdadeiramente escolhida no palco, é notório uma grande semelhança entre as duas versões. Poderá isto apenas reforçar o papel da memória, na medida em que tendemos a repetir aquilo que fizemos no passado recente? Podemos estar, muito bem, perante um exemplo que sublinha tal tendência. Esta matéria necessitaria de um estudo específico para validar tal hipótese.

Quanto à interpretação dada à notação dos eventos abertos, sem altura definida, ou sem ritmo, pode-se observar a eficiência e as vantagens da notação quase *melismática* de Peixinho, expressa no poder sugestivo do gesto entre tensão e relaxamento, segredo de uma escrita que convida à participação do instrumentista, tirando com isto todos os dividendos de uma colaboração activa em prole da invenção.

Por fim, uma breve referência ao último andamento e à solução encontrada pelo compositor para uma citação do espírito *bluesy* da associação importante entre o contrabaixo e as sonoridades do jazz. Mas esta ideia não cai na banalidade nem no risco de uma incoerência que se poderia adivinhar: a solução é imposta pelo pequeno constrangimento oferecido ao instrumentista pela participação quase insignificante da mão direita, a mão que produz a vibração da corda. Se lermos com atenção as indicações do compositor, veremos que a forma pode ser repetida até duas vezes (num total de 3 voltas possíveis), nas quais devemos utilizar a mão direita somente com *legno batutto* aperiodicamente, para que a derradeira volta seja interpretada apenas com a mão esquerda. Este constrangimento obriga o interprete na procura de várias produções sonoras com

a mão esquerda, seja um bater dos dedos na corda contra a escala, seja na técnica de pizzicato de mão esquerda (de grande dificuldade no contrabaixo) e de outras técnicas de *glissandi* e combinações diversas. Da combinação das possíveis técnicas, nasce esta sonoridade insólita de um blues *mórbido* e *longínquo*, mas repleto de energia e humor que fornece à peça um final inesperado e original.

3.5 “Lila” (2008), António Augusto Aguiar

“Lila” é uma peça do género clássico do jazz, tipo canção, sem texto. É um convite à improvisação sobre uma estrutura muito simples e curta, de apenas oito compassos, onde a harmonia assume o estímulo principal à criação de múltiplas melodias. Esta é uma estrutura que nasceu por acaso num acto de improvisação ocasional para acompanhar a aula de um aluno de contrabaixo jazz, sobre o desenvolvimento de competências de improvisação melódica por caracterização harmónica auditiva. O exercício consistia na audição de acordes “às cegas” tocados ao piano pelo professor, sobre os quais o aluno deveria, primeiramente, caracterizar auditivamente o acorde através da sua característica sonora e, em segundo lugar, escolher um modo compatível, para então improvisar sobre a harmonia. Assim nasceu um encadeamento que inspirou a peça:

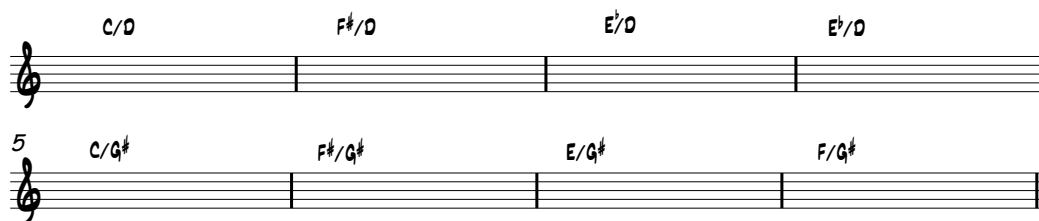


Figura 44 Encadeamento harmónico de “Lila”.

Esta estrutura divide-se em duas partes pelo seu tratamento harmónico que usa uma série de quatro acordes sobre duas grandes pedais:

A - Tríades sobre pedal em Ré;

B – As mesmas tríades sobre uma pedal de *substituição tritónica*⁵⁰, em Lá bemol.

A esta estrutura simples de duas frases foi adicionado o elemento métrico do compasso 5/4, também como um constrangimento de organização métrica para o aluno. Só mais tarde, num outro dia, foi acrescentada uma melodia em duas fases. A primeira, a construção do motivo melódico/rítmico em dois membros de frase:



Figura 45 Antecedente melódico de “Lila”.

Em segundo, a tentativa de inverter a primeira frase no seu gesto geral, mantendo uma lógica de simetria com a harmonia também simétrica:

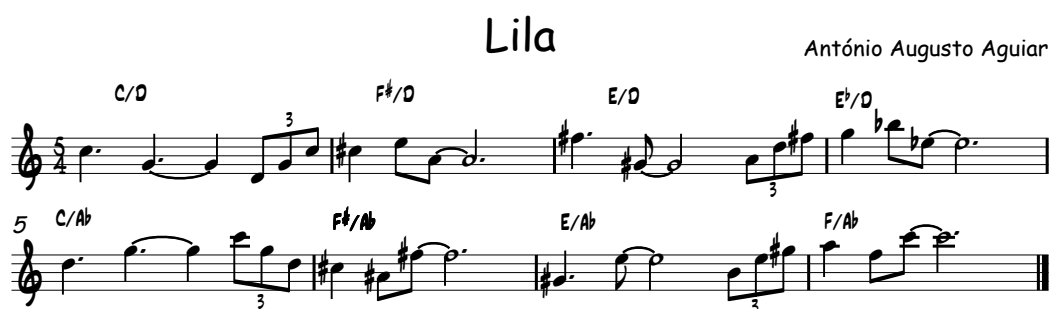


Figura 46 Período melódico de “Lila”.

Por fim foi alterado o último acorde no sentido de manter uma tensão que direcciona o final para a resolução no primeiro acorde, despertando uma forma circular típica do jazz.

Dos ensaios em grupo e das diferentes performances que foram efectuadas, desenvolveram-se várias perspectivas para a forma das improvisações sobre o tema “Lila”. Na sua maioria, esta procura desenvolveu-se sobre o aspecto métrico

⁵⁰ Designação usada no Jazz que corresponde à prática corrente de substituição de um acorde dominante por outro que dista do primeiro três tons (4ª aumentada ou 5ª diminuta).

talvez, por um lado, devido à sua simplicidade formal e, por outro, à inerente complexidade harmónica. Neste sentido, descrevem-se os processos principais:

Como o espaço de cada momento harmónico se foi mostrando curto para um desenvolvimento melódico experimentou-se várias modulações simples do ritmo harmónico:

I- duplicando o tempo em cada acorde:



Figura 47 Grelha de improvisação de “Lila” com duplicação do ritmo harmónico.

II- quadruplicando o tempo em cada acorde:



Figura 48 Grelha de improvisação de “Lila” com ritmo harmónico quadruplicado.

As diferentes possibilidades do plano de solos foram primeiramente experimentadas pelos músicos do Quarteto de Mário Santos que, concordando com as potencialidades de cada uma das hipóteses, sugeriram a ideia de se usar as três formas possíveis num sistema também equilibrado de aceleração em três fases:

a) um chorus⁵¹ com o ritmo harmónico a quatro compassos por acorde;

⁵¹ No jazz designa normalmente o espaço que incorpora a estrutura original de um tema, standard ou canção. É também uma designação que está directamente ligada à forma. Serve para representar o número de voltas à estrutura que o solista pretende executar.

- b) dois chorus com o ritmo harmónico a dois compassos por acorde;
- c) quatro ou mais chorus com o ritmo harmónico a um compassos por acorde, atingindo, desta forma, o movimento original.

Este plano, fornece uma estrutura temporal equilibrada entre as três métricas harmónicas diferentes:

- a) $1(\text{chorus}) \times 4(\text{compassos}) \times 8(\text{acordes}) = 32$ compassos;
- b) $2 \times 2 \times 8 = 32$ compassos
- c) $4 \times 1 \times 8 = 32$ compassos

Esta estrutura proporciona um constrangimento para os músicos improvisadores (quer para o solista, quer para os acompanhadores) e fornece ao ouvinte uma percepção de três momentos diferentes, com algum sentido de aceleração pelo crescimento de tensão do ritmo harmónico e da correspondente textura dos solos.

Seleccção das gravações

A escolha das gravações apresentadas têm como intenção a exploração do conceito de Plano e a sua abertura inerente. Esta abertura será analisada segundo a formação instrumental e a presença de performers com conhecimentos e linguagens de base diferentes. Tentou-se mostrar gravações ao vivo e em estúdio para representar as duas formas principais de performance da música improvisada. Foram seleccionadas quatro gravações com três formações distintas:

1. Em quarteto de Jazz – Quarteto de Mário Santos (saxofone soprano, guitarra 12 cordas, contrabaixo, bateria). Ao vivo no Hot Club de Portugal 8/10/2009 (11.34 min.)
2. Em quarteto de Jazz – Quarteto de Mário Santos (saxofone soprano, guitarra 12 cordas, contrabaixo, bateria). Em Estúdio (10 min.)
3. Em Trio Jazz – Hugo Danin Trio (piano, contrabaixo, bateria). Em estúdio (6.33 min.)

4. Em Quinteto – Solistas do Remix Ensemble (trompete, piano, contrabaixo, vibrafone e percussão), Ao vivo na Sala 2 Casa da Música (3 min.)

Nestas três formações foram desenvolvidas improvisações com planos diferentes e com estruturas de solos também diferentes, resultantes da adaptação do tema ao contexto do grupo e à natureza dos seus participantes.

Comparações gerais

Se observarmos as durações de cada gravação constatamos uma grande diferença nos tempos totais, que variam entre três e cerca de onze minutos e meio. Isto deve-se a vários factores: o tempo mais curto (quinteto), porque a peça foi encadeada na sequência de outra obra, fazendo do seu conjunto um movimento já bastante extenso por si. Por outro lado, esta versão interpretada pelos Solistas do Remix Ensemble teve apenas um solista que assumiu deliberadamente a intenção da sua improvisação se estender apenas durante dois chorus. Por outro lado, a versão em trio não apresenta qualquer introdução, entrando directamente na exposição do tema, caso contrário seria seguramente mais extensa. As duas versões em quarteto são mais longas, em especial a interpretação ao vivo no Hot Club de Portugal. Isto porque é comum na prática do jazz desenvolver extensivamente os temas quando interpretados ao vivo, em especial em salas que têm como principal foco um espectáculo dedicado à improvisação, como é o caso do Hot Club de Portugal. Neste caso, desenvolve-se uma longa introdução, no seu início em duo (saxofone e contrabaixo) com um carácter bastante livre sobre uma progressão harmónica lenta e quase virtual, para mais tarde receber a companhia dos outros dois membros do grupo, para só depois se expor o tema. Só a introdução tem 3'18'', que representa por si a duração da versão em quinteto.

Análise das gravações

Os planos para os solos foram desenvolvidos dentro da ideia de relação métrica explicada anteriormente. No entanto, os planos são diferentes e acabaram por reflectir a escolha natural dos improvisadores, desenvolvidos ao longo das várias sessões de ensaios que foram decorrendo por cada grupo instrumental.

3.5.1 Em quarteto ao vivo

"Lila", António Aguiar			
A4 – Quarteto de Jazz			
Mário Santos – saxofone soprano; Miguel Moreira – guitarra 12 cordas; António Aguiar – contrabaixo; Marcos Cavaleiro - bateria			
Hot Club Portugal	8 de Outubro de 2009		Audio

Categorias de abertura: Idioma, grupo, estrutura cíclica, estrutura variável do ritmo harmónico, métrica/amétrica.

O plano na gravação ao vivo no Hot Club (Quarteto de Mário Santos).

Forma: Introdução Livre sem métrica/Exposição do Tema (2x)/Solos/Reexposição do Tema (2x)/Coda

Duração Introdução: 3'18"

Solos: Saxofone -	5/4	1x(ritmo harmónico 4cc.)
		2x(ritmo harmónico 2cc.)
		4x(ritmo harmónico 1cc.)
Guitarra -	5/4	1x(ritmo harmónico 4cc.)
		2x(ritmo harmónico 2cc.)
		5x(ritmo harmónico 1cc.)

Total: 11'34"

Embora o plano inicial fosse igual para o saxofone e para a guitarra, houve um quinto chorus extra, por engano. De qualquer forma, o plano da forma principal dos solos é condicionado pela reexposição do tema no saxofone que delimita o final da improvisação. Demonstra-se, desta forma, a abertura da estrutura que permite pela sua construção a incorporação de erros ou falhas na estrutura dos solos.

3.5.2 Em quarteto em estúdio

"Lila", António Aguiar			
A4 – Quarteto de Jazz			
Mário Santos – saxofone soprano; Miguel Moreira – guitarra 12 cordas; António Aguiar – contrabaixo; Marcos Cavaleiro - bateria			
Estúdio	8 de Dezembro de 2009		Audio

Categorias de abertura: Idioma, grupo, estrutura cíclica, estrutura variável do ritmo harmónico, métrica/amétrica.

Forma: Introdução Livre sem métrica/Exposição do Tema (2x)/Solos/Reexposição do Tema (2x)/Coda

Duração Introdução: 2'43"

Solos: Guitarra - 5/4 1x(ritmo harmónico 4cc.)

1x(ritmo harmónico 2cc.)

4x(ritmo harmónico 1cc.)

Saxofone - 5/4 1x(ritmo harmónico 4cc.)

2x(ritmo harmónico 2cc.)

Total: 9'55"

Nesta versão de “Lila” observamos novamente um exemplo em como o plano representa apenas uma intenção para a interpretação e que deve ser mantido em aberto. Neste caso, deparamos com duas situações que obrigaram a uma adaptação em tempo real deste esquema: em primeiro lugar, o primeiro improvisador suprimiu um chorus inteiro com o ritmo harmónico a dois compassos, passando directamente para a secção de ritmo harmónico a um compasso, o que obrigou a um ajuste imediato da secção rítmica (bateria e contrabaixo); em segundo lugar, o segundo improvisador manteve o plano até chegar o momento do ritmo harmónico a um compasso. Neste momento, decidiu deliberadamente reexpor o tema, justificando mais tarde a sua decisão por mero cansaço e incapacidade física de “embocadura”. No entanto, a decisão não afectou a coerência estrutural, pois a relação de aceleração métrica foi mantida devido ao facto do próprio tema contemplar essa métrica na sua génese.

3.5.3 Em trio em estúdio

“Lila”, António Aguiar			
Hugo Danin Trio – Cd Raku (2011)			
Telmo Marques - piano; António Aguiar – contrabaixo; Hugo Danin - bateria			
Estúdio	22 e 23 de Janeiro de 2011		Audio

Categorias de abertura: Idioma, pequeno grupo, estrutura cíclica, estrutura variável do ritmo harmónico.

O Plano

Nesta gravação do tema “Lila” desenvolveram-se várias ideias para o plano da peça. No dia da gravação, optou-se por retirar a introdução livre porque se constatou que o alinhamento final para o disco continha outros temas com situações de introdução livre semelhantes ao plano inicial, o que provocaria uma reiteração de recursos. Constatou-se também que faltava no contexto global do disco a apresentação directa de um tema, sem preparação e desenvolvimentos introdutórios, decidindo-se por uma apresentação clara do tema. Para a estrutura

dos solos decidiu-se organizar uma nova possibilidade onde o contrabaixo assumiria a primeira improvisação com ritmo harmónico a dois compassos, com um número de chorus aberto. Em seguida, planificou-se o solo de piano que começaria no mesmo ritmo harmónico, passando para metade (um compasso por acorde) ao sinal do solista, num número de chorus também aberto, para encadear no solo de bateria. Este último seria desenvolvido fora do sentido tradicional do solo de bateria, como um momento de transição entre o solo de piano e a reexposição do tema. Durante a improvisação de bateria houve apontamentos da estrutura harmónica em segundo plano executados pelo contrabaixo e piano. Note-se a decisão espontânea de interacção entre piano neste acompanhamento de partilha da função de apontar a estrutura harmónica como guia para o solista (bateria) e, sobretudo, na decisão de abandonar esta marcação no final da primeira frase do segundo chorus. Esta decisão de interrupção acaba por produzir um desvio da tensão para o solista que é obrigado a gerir as últimas frases para a reexposição do tema.

Solo Contrabaixo – 5/4 2x(ritmo harmónico 2cc.)

Solo Piano – 5/4 3x(ritmo harmónico 2cc.)

3x(ritmo harmónico 1cc.)

Solo Bateria – 5/4 2x(ritmo harmónico 2cc.)

Total: 6'33''

3.5.4 Em quinteto ao vivo

"Lila", António Aguiar			
Solistas do Remix Ensemble (quinteto)			
Gary Farr – trompete; Jonathan Ayerst - piano; António Aguiar – contrabaixo; Mário Teixeira – vibrafone; Manuel Campos – percussão			
Casa da Música - Sala 2	30 de Maio de 2009	12h	Audio

Categorias de abertura: Idioma, grupo, estrutura cíclica.

O plano.

Esta gravação ao vivo constitui a formação instrumental mais díspar no contexto das versões de “*Lila*” apresentadas nesta investigação. O único elemento comum é o contrabaixo que assume o motor desta versão, ao contrario das outras onde este papel é partilhado com a bateria. Embora exista um elemento declaradamente percussivo através de um *set* de multipercussão, este desenvolve apontamentos tímbricos e menos uma presença métrica constante, como no caso das baterias. Outra diferença nesta performance é o facto do tema estar encadeado num outro tema anterior com uma longa improvisação de contrabaixo. Desta forma, o tema melódico de “*Lila*” não é sequer apresentado numa exposição tradicional, mas aparece diretamente um solo de trompete sobre a harmonia do tema, vindo de uma aceleração métrica desencadeada pelo vibrafone, onde o novo tempo corresponde a três semicolcheias do tempo anterior (tempo=80 para tempo=100).

O plano do solo trompete – 4/4 2x(ritmo harmónico 2cc.)

A escolha do compasso quaternário para o solo de trompete assumiu-se como uma forma de aligeirar os constrangimentos do compasso de 5/4, proporcionando um relaxamento rítmico em proveito da exploração do constrangimento harmónico que, para o solista constituía uma dificuldade por si só. A saída do solo de trompete é feita ainda numa nova modulação métrica directa onde o vibrafone apresenta a melodia no compasso original de 5/4, seguida da sua repetição com trompete em unísono.

Comparação das quatro versões de “*Lila*”

Das quatro gravações, a última é a versão mais fechada pelo seu carácter mais controlado e pela fixação do número de chorus acordada previamente. No entanto, não deixa de revelar a liberdade da improvisação do solista principal, assim como, na improvisação dos acompanhadores. Observando a figura 49, podemos constatar, pela sobreposição dos fonogramas, a duração das quatro performances (pela ordem anteriormente apresentada, A1; A2; B; C), assim como os principais momentos de tensão de cada improvisação.

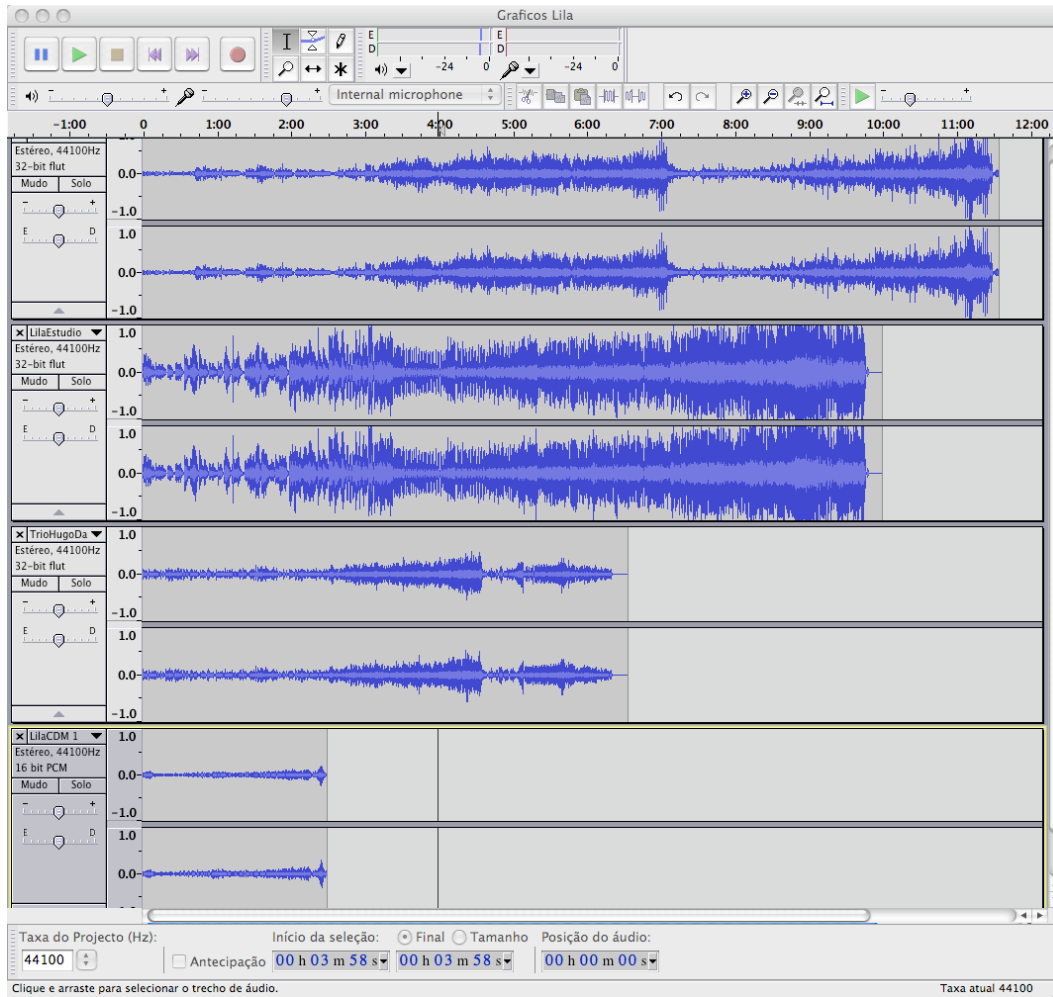


Figura 49 Sobreposição dos fonogramas de “Lila”.

Podemos ainda observar que a forma dos gráficos tende a manter o mesmo gesto de crescendo durante cada improvisação individual e, em geral, tende a crescer linearmente para a reexposição. Esta constatação sublinha uma direcção que não esteve nunca nos planos, mas que se formou naturalmente como uma resposta intuitiva a um gesto que molda o contorno formal.

Sob o ponto de vista do material desenvolvido nos solos individuais, observa-se uma clara intenção de exploração do aspecto melódico. Esta foi a escolha geral dos improvisadores que decorre de uma interpretação típica deste tipo de referente, que sugere um desenvolvimento típico do jazz. Observa-se que há uma preocupação de *mapear* a progressão harmónica original através da escolha de modos e escalas congruentes com a sobreposição das tríades com as duas notas pedais. A escolha destes modos recorrem da exploração nos ensaios e da troca

de soluções entre os improvisadores e acompanhadores. Deste processo, desenvolve-se um plano de interceptação entre o aspecto vertical e o aspecto horizontal. As correspondências mais gerais usadas nestas improvisações são:



Figura 50 Modos compatíveis com a harmonia de “Lila”.

Deste conjunto de soluções usadas pelos improvisadores observa-se também uma alternância entre a exploração linear de cada modo, com um discurso apoiado no arpejar das tríades de cada acorde, como fonte de oposição com saltos intervalares que citam a sonoridade do tema principal. Ainda da escolha dos modos, podemos observar alguma incongruência entre a cifra harmónica e a base de cada modo. Por exemplo, no acorde $C/G\#$ seria de esperar que os modos relacionados comesçassem em $G\#$. A escolha pela base $A\flat$, revela uma prática comum na improvisação de substituição por inarmonia por razões simplesmente práticas para aligeirar o processo mental. Torna-se evidente que este modo em $A\flat$ tem menos acidentes do que o seu correspondente em $G\#$, facilitando por isso todo o processo geracional. Embora estas soluções possam parecer de menor importância, a sua incidência no processo de geração é não só determinante na produção da novidade, como também e sobretudo, na fluência do discurso em tempo real.

3.6 "Pandora" (2008), António Augusto Aguiar

"Pandora" – António Aguiar			
Septeto: Stephanie Wagner – flauta; Victor Pereira - clarinete; Roberto Erculiani – fagote; Simon Breur – trompa; Jonathan Ayerst – órgão; Angel Gimeno – violino; António Aguiar – contrabaixo			
Casa da Música – Sala 2	29 de Novembro de 2008	12h	DVD

Octeto: Stephanie Wagner – flauta; Victor Pereira - clarinete; Roberto Erculiani – fagote; Simon Breur – trompa; Jonathan Ayerst – piano; Angel Gimeno – violino; Filipe Quaresma – violoncelo; António Aguiar – contrabaixo			
Polydôme – Clairemont Ferrain (França)	4 de Dezembro de 2008	19h	DVD

Septeto: Stephanie Wagner – flauta; Victor Pereira - clarinete; Roberto Erculiani – fagote; Abel Pereira – trompa; Jonathan Ayerst – órgão; José Pereira – violino; António Aguiar – contrabaixo			
Huddersfield Music Festival (Reino Unido)	29 de Novembro de 2009	12h	DVD

Categorias de abertura: Indeterminação, Aleatório, Jogo, Risco, Notação, Idioma, Grupo, Solo, Duo, Forma episódica, Estrutura Cíclica, Obra Aberta, Notação, Métrica/Amétrica, Estímulo Exterior (movimento gestual), Interrupção.

O desenvolvimento desta peça é talvez o momento de confluência de toda esta tese, no sentido em que nela se tentou incorporar o maior número de situações de improvisação vindas do processo de investigação e da experiência musical pessoal. Esta preocupação pode ser observada através das categorias de abertura acima enunciadas e nos diferentes constrangimentos produzidos.

A construção de "Pandora" e as Base Teóricas

A leitura da "Obra Aberta" de Umberto Eco (1976) encoraja-nos a reflectir sobre a possibilidade de criarmos obras em movimento, permitindo um maior número de

leituras possíveis, e a “*promover no intérprete actos de liberdade consciente*” (Pousser, in Eco, 1976, p.41). Por outro lado, da leitura de “*Reagir*” de Globokar (1970), surgem indicações encorajadoras para o caminho de compor obras com improvisação.

“Pandora” é uma resposta ao estímulo de criar uma obra aberta com indicações para improvisação que convide o performer a participar activamente na construção do produto final. Dos conselhos de Vinko Globokar ilustrados no seu texto, realça-se a necessidade principal de fornecer as indicações certas para estimular o executante:

“Lui donner la possibilite de reagir sur un matériel acoustique l’environnant, un matériel que, soit nous composons, soit nous sélectionnons, a de fortes chance de donner les résultats que nous voudrions:

3) *intéresser profondément le musicien.*

4) *Avoir la possibilite de “canaliser” son imagination et son invention au service de l’ouvre.”* (Globokar, 1970, p.71)

“Pandora” é a tentativa de proporcionar a uma improvisação características que, sem lhe retirar a carga vital da criação em tempo real, lhe confira uma estrutura, uma forma, que provoque a imprevisibilidade, o aleatório, o alerta e a concentração constant na forma, no momento e no desenvolvimento da musica que vai sendo criada.

Esta composição parte da intenção de criar uma obra aberta, onde cada performance seja uma nova versão da mesma história, onde os executantes sintam o apelo da imprevisibilidade e da novidade, assim como para a participação do público numa obra que sente que está *em movimento*.

“Pandora” é a sobreposição de duas organizações autónomas que se desenvolvem num mesmo tempo:

1) Pandora – a composição;

2) Pandora – o jogo.

1) Por um lado organizou-se uma obra dentro dos conceitos tradicionais de fornecer uma representação em notação convencional. A forma e as texturas estão claramente definidas pela organização representada na partitura. O contorno e o gesto do material de cada secção são definidos através da notação do início de cada frase, mas não são terminados, deixando a continuação e o desenvolvimento ao critério dos instrumentistas. O encadeamento formal é fechado na medida em que a sequência das partes é obrigatória. No entanto, a duração e o desenvolvimento de cada secção são momentos abertos. Há uma clara tentativa de fornecer contraste e variedade entre as secções. Cada parte exhibe uma sugestão de textura, gesto, ritmo ou harmonia, que deve ser explorada por cada músico e pelo grupo, num apelo directo à *experimentação*, *indeterminação* e ao *risco*, como elementos a serem desenvolvidos e experimentados pelos intérpretes. O *happening* é também previsto pois cada interpretação pode conter uma *teatralidade* e um conjunto alargado de situações que vão para além dos sons, dos silêncios e dos ruídos.

2) O jogo é proveniente da experiência anteriormente comentada no concerto do grupo FMI, com a supressão da carta de memória “Rec”. Lembre-se que se propõe com este jogo garantir: o Aleatório e a Imprevisibilidade da obra, pois as cartas são tiradas à sorte. A combinação da *peça escrita* com um *jogo de sorte* não destroi nem compromete o seu resultado formal, pois as cartas funcionam como um “abrir de parênteses” ou como uma suspensão momentânea sobre a sequência dos eventos notados, que no fim de cada carta, retoma o seu percurso ao ponto da forma onde esta tinha começado.

Da forma escrita e das indicações tradicionalmente notadas, o músico deve interpretar pessoalmente a dimensão que lhe desejar dar. Os inícios de cada secção são lançados por uma “deixa” musical trivial e tradicionalmente notada, mas onde o momento do “disparo” está inteiramente ao critério de quem a detém.

O público participa também no jogo pois sabe quais são as funções em jogo, facto que os executantes não partilham, pois apenas conhecem a sua carta. “Pandora” promove também níveis de improvisação diferentes em simultâneo através do desenvolvimento de competências abertas de reacção entre os performers e

comunicação em grupo, assim como competências fechadas (no caso da carta solo, quase uma *cadenza*). O plano de “Pandora” é um esquema aberto que pretende encorajar os músicos a tomar riscos de acção, sejam eles de contribuição sonora ou de silêncio.

A ideia geradora de “Pandora” nasceu originalmente como uma peça para um conjunto de geometria variável, isto é, a possibilidade em ser interpretada por um qualquer grupo de instrumentos que possam cumprir as quatro vozes indicadas na introdução.⁵² Embora se considere que um instrumentista experiente na música contemporânea recorra frequentemente à improvisação quando interpreta o vasto repertório contemporâneo e certas ideias notadas pelo compositor moderno, a possibilidade de uma abertura total e de uma exposição severa aos meios da indeterminação, foram postos de parte. A decisão acabou por se centrar em alguns aspectos da linguagem moderna e sobretudo em texturas paradigmáticas da história da música como: contínuo/descontínuo, sincronia, pontilhismo, pedal, ostinato, cantus firmus, sabendo que seriam “lugares comuns” para estes improvisadores. Em resumo, esta peça foi criada para aquele concerto, e em especial, para aqueles músicos.⁵³

⁵² Quando surgiu uma hipótese de se programar a sua performance, a sua característica de geometria variável foi, de facto aplicada. O programa do concerto dos Solistas do Remix Ensemble na Casa da Música englobava várias peças de música de câmara com instrumentos variados, e alguns instrumentistas que embora não estivessem envolvidos em nenhuma peça, estavam disponíveis para participarem no concerto: violino, viola, violoncelo, flauta contrabaixo, clarinete soprano e clarinete baixo, fagote, trompa, piano e percussão. O conjunto instrumental para a estreia de “Pandora” foi decidido pelos próprios músicos que constavam desta lista, e que manifestaram o seu interesse de participarem numa obra improvisada. Ficou então definido o grupo para o primeiro concerto: violino, contrabaixo, clarinete, flauta, fagote, trompa e piano. Os outros instrumentistas resolveram não participar ou porque já tinham outras obras para tocar e não tinham disponibilidade de tempo para ensaiar, ou por não se sentirem confiantes em participar neste processo de improvisação e indefinição. A composição do material foi inspirada nas características dos músicos que iriam então desenvolver esta peça: a maioria, instrumentistas com uma forte experiência na performance da música contemporânea, mas menos experientes nas práticas da improvisação mais aberta (contudo, Jonathan Ayerst é um músico que desenvolve com regularidade a performance improvisada nas mais diversas vertentes).

⁵³ Durante os primeiros ensaios, o clarinetista Victor Pereira sugeriu usar os dois clarinetes em diferentes secções, assim como, a flautista Stephanie Wagner que se mostrou interessada em explorar para além das flauta soprano e da alto, a flauta contrabaixo, pois esta tinha sido a primeira vez que tocava neste instrumento tão raro na peça de Emmanuel Nunes “Rubato, Registres et Résonances”.

A peça “Pandora”, embora seja uma obra de tempo indeterminado, foi pensada para durar entre 5 a 15 minutos (o espaço concedido pela organização do programa de 29 de Novembro de 2008).

Entre a primeira performance em 2008 e 2010, “Pandora” foi apresentada em diferentes locais com diferentes formações e diferentes músicos.

Casa da Música – Porto #	29Nov08	7to – vl, cb, fl, cl, fg, tpa, pn
Açores	30Nov08	8to - vl, vc, cb, fl, cl, fg, tpa, pn
Clairmont Ferrain – França #	4Dez08	8to - vl, vc, cb, fl, cl, fg, tpa, pn
Huddersfield – Inglaterra #	29Nov09	7to – vl, cb, fl, cl, fg, tpa, pn
Acad.Música - Castelo Paiva	Julho09	Ensemble clarinetes
Universidade Letras - Porto	16Mar09	4to – vc, cb, fl, cl
Cons.Música-CaldasRainha		Ensemble misto jazz

gravado em dvd

Figura 51 Lista das apresentações de “Pandora” e respectivas formações.

Breve análise formal de “Pandora”

Estrutura

1ª parte	<i>Introdução</i>
2ª parte	<i>Contínuo</i>
3ª parte	<i>Enxame</i>
4ª parte	<i>Cantus firmus</i>
5ª parte	<i>Pescadinha de rabo na boca</i>
6ª parte	<i>Solo</i>
7ª parte	<i>Coda</i>

Figura 52 Estrutura de “Pandora”.

PANDORA

INTRO

ANTONIO AUGUSTO AGUIAR

♩ = 130

PIANO IMPROV.

The musical score is for the introduction of 'Pandora'. It features five staves: Flute (FLUTE), Clarinet in Bb (CLARINET IN Bb), Bassoon (BASSOON), Horn in F (HORN IN F), and Horn (HN.). The tempo is marked as 130 beats per minute. The score is divided into two main sections. The first section, starting at measure 1, includes dynamics *F* and *FF*, and the instruction *PIANO IMPROV.*. The second section, starting at measure 7, also includes dynamics *F* and *FF*, and the instruction *PIANO IMPROV.*. The score ends with a double bar line.

Figura 53 Introdução de “Pandora”.

Para melhor percebermos o desenrolar da estrutura de “Pandora”, devemos compreender que a 1ª e a 7ª partes são aparentadas e fixas. Na verdade, a *Coda* não é mais do que a repetição da introdução com a adição de uma pequena secção conclusiva onde predomina uma frase do fagote que expõe o material melódico sob uma submétrica tercinada. Ou então, se quisermos, a introdução representa uma coda que foi interrompida por um longo momento improvisativo. Na verdade, esta última possibilidade de interpretação representa o processo primário através do qual foram construídas estas partes que, na sua origem foram compostas como um só gesto, sendo separadas mais tarde na organização formal da peça.

Forma e Memória na Improvisação

CODA

♩ = 130

FLUTE

CLARINET IN B \flat

BASSOON

HORN IN F

FL.

CL.

BSN.

HN.

FL.

CL.

BSN.

HN.

2

FL.

CL.

BSN.

HN.

FL.

CL.

BSN.

HN.

PIANO IMPROV.

PIANO IMPROV.

PIU LENTO

PIANO IMPROV.

PIANO IMPROV.

Figura 54 Coda de “Pandora”.

Contudo, há nesta secção compassos deixados em branco onde o pianista deve preencher improvisando livremente, mas mantendo uma contagem rigorosa desses silêncios, como um tipo de interrupção do tutti, também chamado no jazz de *stop chorus*.

A segunda parte caracteriza-se pelo seu título, “*Contínuo Sonoro*”, que parte de um longo uníssono exploratório da nota Ré (exploração tímbrica, dinâmica, articulação, afastamentos microtonais) a caminho de um Cluster situado algures entre Dó e Sol. O tempo para esta secção é o tempo necessário para a sua exploração e fica deixada ao critério dos executantes.

CONTINUO SONORO

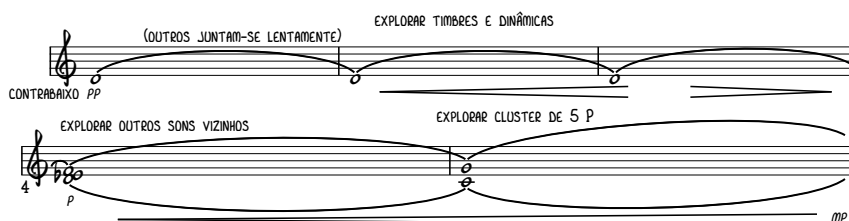


Figura 55 *Contínuo Sonoro* de “Pandora”.

Atingido o cluster, o Clarinete Baixo lança, *ad libitum*, o novo período (3ª parte) que se caracteriza pelo movimento cromático que produzirá o efeito de “*Enxame*”, pela sua sobreposição não sincronizada de movimento cromáticos rápidos e enérgicos (fig.56).

ENXAME



Figura 56 *Enxame* de “Pandora”.

Após o desenvolvimento desta textura altera-se a sonoridade por rarefacção do número de notas e dos ritmos que se vão transformando em débitos cada vez mais pontilhistas, espaçados e desconexos. Este tipo de texturas do contínuo sonoro e de enxame, são claramente inspiradas em texturas típicas de Gyorgy Ligeti em obras como o “Concerto para violoncelo”.

A quarta parte evoca uma textura típica de um *cantus firmus* que deve ser mantido *Ad Libitum* em uníssono (ou oitavado) pelo contrabaixo e violino (ou por outros dois instrumentos no caso de algum dos primeiros estiver a desenvolver algum momento do jogo de cartas). Todos os outros improvisam contribuindo para a formação de harmonias espontâneas, explorando auditivamente as suas transformações, ou ao sabor das combinações harmónicas aleatórias.

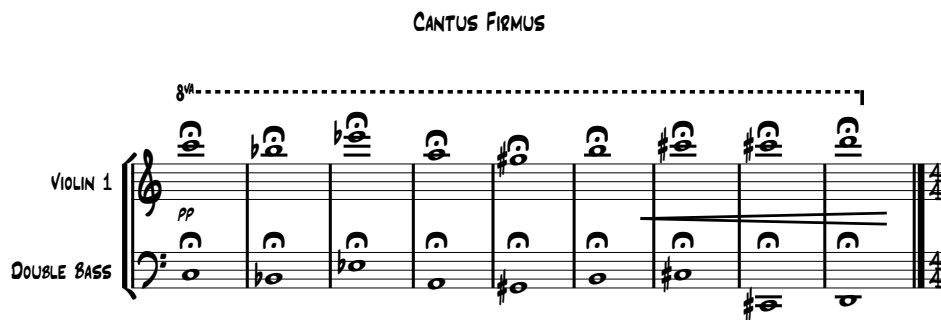


Figura 57 *Cantus Firmus* de “Pandora”.

Consequentemente, atinge-se a quinta parte que representa o oposto da segunda pela sua textura sincrónica e repetitiva. Lançada pelo Fagote, “*Pescadinha de Rabo na boca*” é uma melodia *ostinato*, claramente organizada sobre o modo octatónico (1/2 tom-tom), que se pretende manter sempre presente através do esforço de entre-ajuda dos intérpretes. Esta parte desagua numa *codetta* repetida que em crescendo liquida a secção, deixando um corte abrupto e o espaço para o momento da carta “*Solo*”. Esta secção é um convite a uma improvisação livre individual, um género de *Cadenza* regulada pela sorte, onde o intérprete pode usar ou não o material desenvolvido durante a peça. A saída do momento de solo é feita ao sinal do solista e encadeia-se directamente na “*Coda*” que conclui a

obra, numa reexposição do material da abertura, que é um apelo tradicional à recolha da memória e do equilíbrio formal.



Figura 58 *Pescadinha de Rabo na Boca* de “Pandora”.

Cada parte tem um título que pretende indicar o carácter ou sonoridade pretendida, através de metáforas que procuram inspirar os intérpretes: *Introdução*; *Contínuo*, *Enxame*, *Cantus Firmus*, *Pescadinha-de-Rabo-na-boca*, *Solo*, *Coda*.

O Jogo

O Jogo de Cartas foi desenvolvido antes da composição e foi primeiramente experimentado num concerto anterior inteiramente dedicado à improvisação com o grupo FMI. O título “Pandora” pretende refletir a influência da mitologia e da poética do tema grego da *curiosidade*, transformada nesta música, em aleatório e em sorte. Entrar neste jogo significa também estar preparado para a indeterminação, mas também estar pronto para construir soluções. Isto é, estar preparado para cumprir o trajecto da performance, reagindo aos estímulos que vão surgindo, mesmo que essa reacção seja uma opção pelo silêncio. No entanto, como vimos anteriormente no concerto do grupo FMI, o jogo pode ser desenvolvido fora da peça “Pandora”, adaptando-o a um novo contexto, isto é, o

jogo pode ser incluído em qualquer alinhamento de qualquer concerto onde se explorem situações musicais indeterminadas, funcionando como um elemento que actua num segundo plano da performance.

As cartas e as regras do jogo

- Há um conjunto de 5 cartas com uma função musical; Se o grupo tiver mais do que 5 elementos, haverá um número igual de cartas brancas sem função.
- À medida que entram em palco, os músicos retiram uma carta do baralho previamente baralhado e exposto ao público;
- Durante o concerto cada músico que tiver uma das cinco cartas funcionais deve apresenta-la pelo menos uma vez;
- A carta deve ser claramente mostrada a todo o grupo e só quando todos a tenham visto entrará em jogo.
- As quatro cartas funcionais são⁵⁴:

SOLO	MAESTRO
GANG	DUELO

Figura 59 Cartas Funcionais de “Pandora”.

⁵⁴ No concerto do grupo FMI onde foi estreado este jogo, havia uma quinta carta, Rec., que foi omitida na peça Pandora para evitar alongar a performance em demasia evitando ultrapassar o tempo inicialmente disponível (máximo 15 minutos).

Solo – o músico apresentar-se-á a solo, sem acompanhamento na altura prescrita. Desenvolverá uma improvisação livre onde pode usar ou não o material apresentado durante a peça.

Maestro – o músico toma a posição de director do grupo usando qualquer gesto para guiar o grupo. O Maestro é o elemento no topo da hierarquia e pode intervir livremente. A sua única impotência é não ter poderes sobre o Gang.

Gang – o músico escolhe um grupo entre 2 a 4 elementos que actuará às suas ordens numa actividade de contra-poder, numa acção musical de oposição e interrupção.

Duelo – o músico escolhe um parceiro para dialogar.

Análise Comparativa das Performances de “Pandora”

Agrupam-se as duas primeiras performances por terem sido desenvolvidas dentro do mesmo projecto, com apenas quatro dias de separação, Casa da Música - 29 Novembro e Polydôme - 4 Dezembro. Houve ainda uma performance intercalada entre estes dois concertos, desenvolvida no Festival de Música Contemporânea dos Açores – 30 Novembro, que por motivos da perda total do registo áudio, não faz parte deste estudo. O quadro seguinte é uma comparação entre as performances do Porto e de Clermont-Ferrand, onde estão justapostos os tempos de desenvolvimento de cada secção de “Pandora”:

Forma e Memória na Improvisação

Casa da Música			Polydôme	
Tempo	Cartões	Período	Cartões	Tempo
		Introdução		
32''		Contínuo		30''
2'30''	Duelo 2'13''	Enxame		3'12''
5'30''	Maestro 3'47''-5'12''	Cantus firmus	Duelo 4'35''	4'35''
6'50''	Gang 6'37''	Pesc. de rabo na boca	Maestro 6'09'' Gang 8'48''	9'25''
8'12''		Solo		12'45''
9'12''		Coda		14'15''
10'05''				16'00''
Total			Total	

Figura 60 Comparação das performances de “Pandora” no Porto e em Clermont-Ferrand.

Da comparação dos tempos inscritos no quadro anterior, torna-se visível que, em geral, todas as secções foram maiores no concerto do Polydôme, sobretudo a tarefa de “*Maestro*” e de “*Solo*”, que excederam para mais do dobro a performance do Porto. Segundo as declarações dos performers desenvolvidas posteriormente ao concerto, as razões principais deste desenvolvimento extendido devem-se ao facto que a performance no Polydôme foi a terceira apresentação da obra o que elevou bastante a auto-confiança do grupo, assim como, potenciou a concentração nas possibilidades de exploração da forma das secções abertas. Perdeu-se o medo por sonoridades mais magras, o que por um lado, encoraja um desenvolvimento maior de cada evento e que, por outro,

corresponde a uma vontade expressa pelos performers durante os ensaios intercalares, de evitar o som dominante do tutti como textura contínua. Por outro lado, encorajar o silêncio como uma possibilidade foi uma tarefa árdua. A tendência nos primeiros ensaios foi de se tocar sempre e muito, produzindo-se um resultado sonoro massivo, repetitivo e pouco flexível. Com uma prática deliberada na exploração destes constrangimentos durante os ensaios, os intérpretes foram seleccionando criteriosamente os momentos de acção, assim como a quantidade de informação a gerar.

Huddersfield			Polydôme	
Tempo	Cartões	Período	Cartões	Tempo
		Introdução		
28"		Contínuo		30"
3'38		Enxame		3'12"
5'38"	Duelo 6'05" Maestro 6'20" Gang 8'20"	Cantus firmus	Duelo 4'35"	4'35"
9'48"		Pesc. de rabo na boca	Maestro 6'09" Gang 8'48"	9'25"
13'40"		Solo		12'45"
15'14"		Coda		14'15"
16'46"				16'00"
Total			Total	

Figura 61 Comparação das performances de "Pandora" em Huddersfield e em Clermont-Ferrand.

Se compararmos a apresentação no Festival de Huddersfield em Novembro de 2009 com as apresentações anteriores, podemos encontrar algumas diferenças significativas, não só ao nível dos interpretes como da instrumentação.⁵⁵

Observando a tabela acima apresentada, podemos constatar rapidamente que os três cartões móveis foram usados sobre a secção do “*Cantus firmus*” e que, particularmente, a sucessão do “*Duelo*” e do “*Maestro*”, foram quase consecutivas. Desta forma, houve talvez uma maior coerência das texturas e das dinâmicas que foram sempre desenvolvidas sobre uma sonoridade “planante” desta secção ao sabor das indicações do então “*Maestro*”, mesmo quando as sonoridades do “*Gang*” se fizeram ouvir. A saída da acção destes três cartões foi ainda feita sobre a secção do “*Cantus firmus*” permitindo a exploração de harmonias livres e espontâneas. Ainda na liquidação desta parte, surgiu pela primeira vez na interpretação desta obra, uma *antecipação* do material de uma secção posterior. De facto, podemos ouvir o material melódico da secção “*Pescadinha de rabo na boca*”, linha construída sobre o modelo 1:2 (meio tom-tom), ainda sobre a secção do “*Cantus Firmus*” sobre a forma de uma “gigante” aumentação rítmica apresentada na trompa, por espontânea decisão do performer. Estamos perante, não apenas, de um processo de transformação por alongamento, bastante usado na polifonia antiga, mas de uma decisão que afecta a forma da improvisação. O facto de o tema do episódio que está por ser citado ser antecipado, pode funcionar como uma preparação para os ouvintes para a transição formal que, apesar de tudo não provoca uma relação directa pela sua dissolução no tempo, despida do carácter rítmico do episódio consequente. No entanto, esta é uma acção de mistura que comprovam a capacidade de manipulação do material no decorrer do tempo, assim como o controlo da memória na improvisação, tão citada como impossíveis por alguns críticos, como Boulez e Dahlhaus. Podemos ainda notar que todas as secções foram ainda mais

⁵⁵ Antes de mais, a constituição do grupo envolveu a troca de dois dos interpretes, José Pereira (vl) e Abel Pereira (tpa), mantendo-se o restante quinteto. Contudo, uma diferença considerável: em vez do piano, Johnatan Ayerst tocou no grande órgão pertencente à antiga igreja de Huddersfield, alteração espontânea e circunstancial que conferiu de imediato uma nova sonoridade à peça e uma reacção à abertura deste tipo de obra, claramente frutuosa.

tardias do que o concerto do Polydôme, que na altura da “Coda” se alongou em aproximadamente um minuto.

Com estas comparações, arriscamos a afirmar que se a repetição de um determinado reportório musical proporciona geralmente interpretações melhores e mais maduras, no caso das obras que contêm improvisação, esses progressos são potenciados a uma dimensão ainda maior. Estamos portanto na presença de uma produção artística de compromisso primeiramente entre os instrumentistas que são os primeiros a vivenciar a mobilidade da obra, de ensaio para ensaio, de performance para performance. Em segundo plano, o ouvinte poderá ou não render-se à mobilidade de “Pandora”, mas a fruição desta peça será somente sentida, se este tiver a possibilidade de comparar o resultado com outras execuções da obra. Portanto, as obras abertas e em movimento necessitam de mais do que uma escuta de realizações diferentes para que o factor de abertura seja apreendido. Em todo o caso, parece-nos que uma só audição de “Pandora” revela a sua génese aberta. Aquilo que é oferecido ao público é um espectáculo que permite a observação de todo o processo aleatório de provocação, de indeterminação, do jogo e do risco, em simultâneo com a observação “ao vivo” da resolução dos instrumentistas e das soluções do grupo, isto é, da criação de uma obra, resultado de uma colaboração de compromisso gerada colectivamente no momento da sua performance.

3.7 “Solistas do Remix Ensemble”

<i>Improvisação</i> , Solistas Remix Ensemble			
Solistas do Remix Ensemble (quinteto) Gary Farr – trompete; Jonathan Ayerst - piano; António Aguiar – contrabaixo; Mário Teixeira – vibrafone; Manuel Campos – percussão			
Casa da Música - Sala 2	30 de Maio de 2009	12h	Audio

Categorias de abertura: Indeterminação, Aleatório, Jogo, Risco, Notação, Idioma, Grupo, Solo, Duo, Forma episódica, Estrutura Cíclica, Obra Aberta, Notação, Métrica/Amétrica, Estímulo Exterior (movimento gestual), Interrupção.

A programação deste concerto foi um desafio lançado aos músicos do Remix Ensemble com o objectivo de desenvolver mais um concerto com música improvisada. Desta vez os instrumentos disponíveis proporcionaram um grupo mais reduzido, mas não menos apelativo para a improvisação, na medida em que permite, por um lado, mais liberdade, mas por outro, mais responsabilidades de desenvolvimento: um quinteto formado por um trompete, um contrabaixo, um piano e dois percussionistas. Pensou-se que seria um verdadeiro desafio tocar apenas música original composta pelos músicos, organizações passíveis de integrar improvisação a diferentes níveis. No primeiro ensaio, foram apresentadas as propostas, cada músico uma proposta. Foram explicadas as propostas que se revelaram bastante heterogéneas e capazes de desenvolver diversas categorias de abertura.

O Plano

Um primeiro constrangimento para o plano geral do concerto foi determinado a partir do facto de um dos músicos não poder participar nos primeiros ensaios do projecto. Decidiu-se então que esse performer ficaria encarregue de fazer todas as transições entre as quatro peças com improvisações livres, proporcionando, desta forma, um desenvolvimento sonoro contínuo durante o concerto. Por outro lado, decidiu-se que seria também interessante pedir a participação do público para ajudar a desenvolver uma improvisação alicerçada em quatro notas, escolhidas aleatoriamente por quatro pessoas da plateia. Para esta última improvisação foi apenas planeada a forma de finalização: em crescendo e com final de interrupção abrupta.

O Plano interno das peças

“Layers para percussão e piano” - Jonathan Ayerst

Breve descrição do autor da proposta:

*Uma combinação de elementos rítmicos e melódicos. Os bongós seguem uma linha rítmica estrita, contra as congas improvisadas de forma mais descontraída. Por outro lado, o piano mistura melodias provenientes de duas escalas diferentes.*⁵⁶

LAYERS for 6 percussion + piano.

Intro

Zangos: { m (hi-hats), m (quadrants), m (quintuplets) }

Congas: { Bass 1, Bass 2, Bass 3 }

These performers play with repeated rhythmic patterns, emphasizing their allotted rhythm, while constantly varying the two drums.

These performers always play an individual phrase constructed from duplets (2s) and triplets (3s). This solo line should be loose in character with constantly changing emphasis.

Mvt. I

These performers play with repeated rhythmic patterns, emphasizing their allotted rhythm, while constantly varying the two drums.

Mvt. II

the piano must adapt the rhythm and tempo of each Bass drummer

Mvt. III

Finale

Mvt. IV

Figura 62 "Layers" de Jonathan Ayerst.

Categorias de abertura: Notação, Idioma, Duo, Notação.

Esta peça, original para 6 percussões e piano, revela uma estrutura reduzida simples a partir da qual foram desenvolvidas várias texturas rítmicas com improvisação simples nos bongós e no piano, assim como, algumas modulações métricas simples. A improvisação explora sonoridades minimalistas de desenvolvimento gradual de uma textura que se vai metamorfosiando por adições quase imperceptíveis. Apoia-se em sonoridades relacionadas com o idioma de Steve Reich, de Philippe Glass ou John Adams, assim como na linguagem idiomática dos instrumentos de percussão e da clareza natural destes

⁵⁶ Retirado do programa de sala do concerto na Casa da Música.

instrumentos na realização de padrões melódico/rítmicos. As transições são improvisadas dentro dos padrões determinados.

“Mister Howarth meets the weird Fishes” - Gary Farr

Breve descrição do autor da proposta:

“Um fragmento melódico retirado de uma composição de Elgar Howarth, combinado com uma sequência de acordes de uma peça dos Radiohead. Improvisação cíclica sobre o estilo da música Pop.”⁵⁷



Figura 63 *“Mister Howarth meets the weird Fishes”* de Gary Farr.

Categorias de abertura: Idioma, Grupo, Estrutura Cíclica.

⁵⁷ Retirado do programa de sala do concerto na Casa da Música.

Esta peça foi desenvolvida dentro de um esquema mais relacionado com o Rock/Pop onde a melodia principal com o seu acompanhamento são sempre presentes e onde a improvisação acaba por revelar uma ornamentação do ambiente de tranquilidade inerente aos temas. Tentou-se, deliberadamente, a permanência nessa sonoridade *Chill out*⁵⁸, em improvisações quase minimalistas. O constrangimento do idioma passa pela dificuldade de manter o fluxo dentro de um discurso simples e sem excessos de notas e variações rítmicas afastadas, dentro de uma estrutura cíclica também simples. Representa um referente muito usado no Rock em geral, onde a abertura é muito limitada ao idioma e aos desígnios dos seus conceitos. Se a improvisação extrapolar a sonoridade do estilo pode destruir as suas características e ser associada a outra prática qualquer de fusão com o jazz.

“Tyra’s Gra(f)” - Mário Teixeira

Breve descrição do autor da proposta:

*“Um cânone (recurso barroco) no qual todos os instrumentos seguem a mesma série dodecafônica (uma técnica do século XX), com entradas em momentos escolhidos espontaneamente. O trompete, a quem é dado o mesmo material, trata as notas de forma mais livre, como um solo.”*⁵⁹

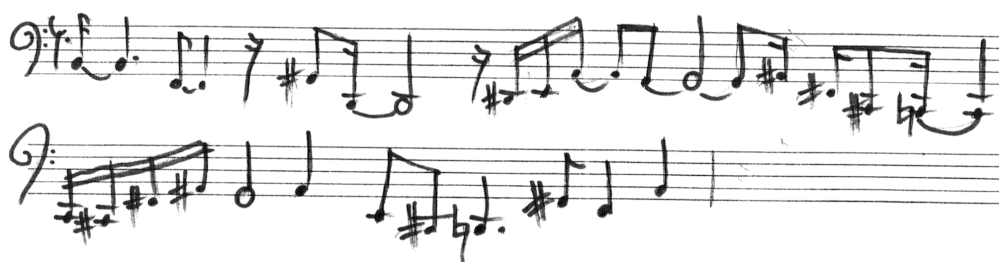


Figura 64 “Tyra’s Gra(f)” de Mário Teixeira.

⁵⁸ Estilo dentro do género Pop que pretende desenvolver uma sonoridade relaxada (*chill*) baseado em sonoridades simples e hipnóticas, associada a música *Lounge* e à música de dança, onde se evita a agressão sonora e o conceito de *hard* ou *heavy*.

⁵⁹ Retirado do programa de sala do concerto na Casa da Música.

Categorias de abertura: Notação, Idioma, Grupo, Estrutura Cíclica, Notação, Métrica/Amétrica.

Neste tema foram usadas técnicas básicas de contraponto espontâneo pela sobreposição do tema com entradas em diferentes locais de uma métrica regular. A possibilidade de uma coexistência de diferentes tamanhos de frase, levou à exploração livre de técnicas básicas de aumento/diminuição e a consequente introdução de padrões rítmicos sobre pedais harmónicas, seguidas da reexposição do material, numa forma em arco equilibrada ABA. Decidiu-se explorar o espaço da performance colocando o trompetista fora de palco, por detrás do público, proporcionando um interesse extra sobre os diálogos entre os instrumentos e alguma sensação de eco e espacialização. O espaço da improvisação é limitado a vários níveis: o material convida a um desenvolvimento das técnicas dodecafónicas de transposição, inversão, retrogradação e inversão retrogradada, técnicas rapidamente abandonadas pela constatação das limitações da memória na manipulação de frases com 12 elementos. Esta situação revela alguma validade aos comentários de Pierre Boulez sobre as características da improvisação, quando este afirma que a impossibilidade de misturar certos elementos da composição se deve simplesmente a uma inadequação da memória, *“because the mind is incapable of mixing certain elements”* (1976, p.115). E estas dificuldades são audíveis no desenvolvimento das improvisações desta obra, que tendem a evitar grandes desenvolvimentos das técnicas seriais. Por outro lado, o aspecto vertical foi deixado para segundo plano como um resultado espontâneo das diferentes linhas melódicas, retirando do processo o controlo da harmonia. No entanto, observam-se algumas coincidências verticais de grande interesse. Apesar das limitações, o terceiro plano de limitação, a ideia de se manter pelo menos uma linha da melodia em permanente movimento, criou uma sobreposição de várias camadas melódicas através da coexistência de vários ritmos de frase, num género de polimétrica espontânea, gerada por processos improvisados.

“Po-Lila-Ivo” - António Aguiar

Breve descrição do autor da proposta:

“Uma peça construída por combinações: 1. Polvo, uma peça antiga para Big Band, é combinada com Lila, uma composição mais recente; 2. O uso de uma escala octatónica é combinado com um tema retirado de uma improvisação jazz; 3. De outro modo, harmonia do século XX é combinada com harmonia de jazz.”⁶⁰

Categorias de abertura: Notação, Idioma, Grupo, Forma episódica, Estrutura Cíclica, Notação, Métrica.

A improvisação desenvolvida na introdução pelo pianista Ayerst apoia-se num género de fantasia ou prelúdio sobre harmonia do tema Polvo (modo tom-1/2tom), a partir do qual se formam várias possibilidades harmónicas ao longo de um gesto em arco que anuncia a exposição do tema. Após a repetição do tema surge o espaço para a improvisação a solo do contrabaixo sobre pedal Sol – G7 (#4-4-3), dentro de uma sonoridade dentro do idiomado jazz “Bluesy”, dentro de uma forma cíclica. No final do solo de contrabaixo procede-se a uma transição harmónica para “Lila” ainda com solo de contrabaixo sobre Eb7 e uma modulação métrica para o novo tempo. Esta modulação encadeia-se directamente no solo de trompete, evitando a tradicional exposição do tema. A Improvisação de trompete na estrutura de “Lila”, é feita em 4/4 sobre harmonia do tema, acompanhado pelo grupo num género formal cíclico típico do jazz. O solo de trompete apoia-se nitidamente numa exploração das tríades superiores assim como na ornamentação dos modos correspondentes (referidos anteriormente). No final desta improvisação, caminha-se para uma nova mudança de compasso para 5/4, tempo igual a tempo, onde é apresentada pela primeira vez a exposição do tema no vibrafone e, repetida uma segunda vez em uníssono com trompete, para finalizar numa pequena coda sobre as últimas três notas. Neste final de “Lila”, desenvolveu-se uma improvisação livre e não planeada entre os 2 percussionistas sobre o clímax do final do tema, seguida de uma transição improvisada por um percussionista, esta sim, parte prevista no plano inicial.

⁶⁰ Retirado do programa de sala do concerto na Casa da Música.

Polvo António Augusto Aguiar

♩ = 60

Trumpet in C

Vibraphone

Piano

Double Bass

♩ = 60

5

C Tpt.

Vib.

Pno.

Db.

Figura 65 “Polvo” de António Augusto Aguiar.

Lila António Augusto Aguiar

C/D

F#/D

E/D

E^b/D

C/Ab

F#/Ab

E/Ab

F/Ab

5

Figura 66 “Lila” de António Augusto Aguiar.

“Passacaglia” - Jonathan Ayerst

Breve descrição do autor da proposta:

“Outro recurso barroco, escrito num modo litúrgico medieval chamado Dórico. A melodia de abertura é repetida constantemente, criando uma base para os músicos improvisarem.”⁶¹

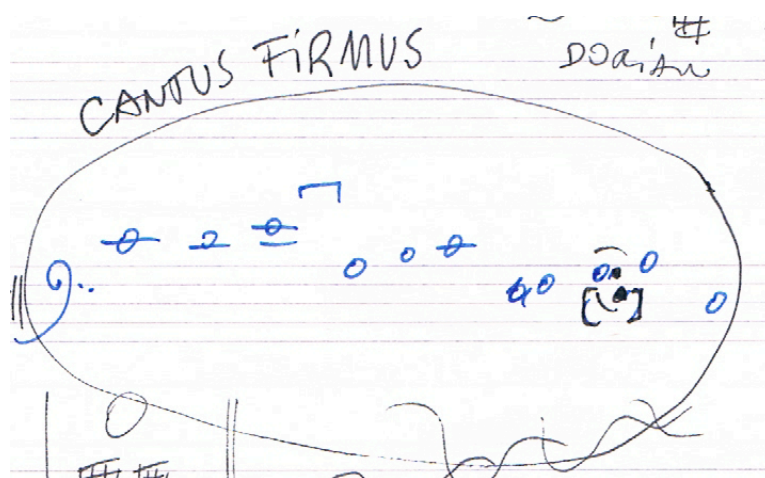


Figura 67 Esboços de “Passacaglia” – Jonathan Ayerst.

Categorias de abertura: Indeterminação, Notação, Idioma, Duo, Forma episódica, Forma Cíclica, Métrica/Amétrica.

Após a exposição da linha de baixo da Passacaglia desenvolveu-se uma sucessão de improvisos sobre o tema, interrompido por episódios livres executados ao sinal do performer, e retorno às improvisações sobre a linha original do tema, de forma intercalada. A parte final encadeou-se num processo tradicional de decrescendo com simplificação do material original. Talvez uma das improvisações mais difíceis de todo o concerto devido ao uso de uma linguagem tão desenvolvida ao longo dos séculos, tão clara e idiomática. No entanto, após o desenvolvimento de algumas incursões pela linguagem barroca há outras

⁶¹ Retirado do programa de sala do concerto na Casa da Música.

improvisações que surgem de harmonias mais dissonantes, explorações tímbricas mais contemporâneas e que indicam uma subtil preferência sobre ambientes mais confortáveis inerentes à prática diária dos dois intérpretes. É um exemplo claro em como a adopção de uma linguagem ou idioma se pode tornar num constrangimento, ou mesmo um obstáculo a ser transposto.

“Open Composition” – Colectivo

Breve descrição dos autores da proposta:

*“Quatro notas sugeridas aleatoriamente pelo público formam a base de um motivo melódico de onde se constrói um tema simples fugato sobre o qual se vai improvisar.”*⁶²

Categorias de abertura: Indeterminação, Aleatório, Jogo, Risco, Grupo, Forma episódica, Obra Aberta, Interrupção.

Este foi talvez o ponto mais interessante de todo o concerto em termos de espectáculo, pois o apelo à participação do público na composição da peça quebrou, de alguma forma, uma distância e apatia que se tinha vindo a sentir ao longo da performance, talvez devido à ausência de intervalos entre as peças, ou apenas devido às interpretações que se desenvolveram. Com a colaboração do público, sentiu-se uma atmosfera que contagiou os músicos e a própria improvisação. Este tipo de desafio não deixa de estar ligado ao conceito de Blind Date, pois os músicos não sabem que notas vão ser lançadas para a mesa, um caso de aleatoriedade. As notas escolhidas pelo público foram: Bb-D-A-C. Após uma entrada tipo fugato apresentada pelo piano (que improvisou a constituição do membro da frase que faltava), apresentou-se o tema e consequentes repetições do tema (o que implica capacidades de caracterização auditiva seguida de reprodução motora). Os eventos que se seguiram são improvisações sobre o tema, em várias tonalidades e múltiplas transformações. Este processo implica claramente acções de imitação e transposição. Talvez por falta de recursos de variação e desenvolvimento, cedo se transitou do motivo inicial, por interrupção, para uma atmosfera mais rítmica do género stravinskiano, onde diferentes padrões e efeitos foram explorados, caminhando para o *finale*. Este sim,

⁶² Retirado do programa de sala do concerto na Casa da Música.

planeado, exuberante e em grande crescendo com interrupção abrupta no auge do clímax da secção e, de alguma forma, o clímax de todo o concerto. Este é um exemplo da sequência apontada por Boulez (1976) de uma forma onde o material de A (neste caso, uma elaboração com sons escolhidos pelo público) foi desenvolvido até um ponto onde, por insuficiência dos recursos, saltou-se para um novo evento por negação do primeiro em termos de textura e de tratamento rítmico, no entanto, dentro do plano estratégico estabelecido e com um claro esforço em manter algumas das notas escolhidas pelo público, mas onde decididamente estas já não eram o centro das atenções. De facto, observa-se neste final uma fixação no som e na intenção de terminar a crescer e em sincronia.

Podemos referir diferentes características deste concerto, sobre vários pontos de vista, atendendo ao contributo da improvisação para o espectáculo. Por um lado, torna-se evidente a existência de vários momentos mais apagados, oriundos de um comportamento episódico representativo da necessidade de pensar na próxima decisão, ou mesmo de acertar os caminhos musicais entre os performers. Contudo, estes momentos acabam por contribuir para a forma geral da improvisação como momentos de transição cheios de conteúdo e significado. Por outro lado, a ideia de preencher o espaço entre as peças com pontes improvisadas produziu um concerto quase sem interrupções e de um só gesto. Este resultado afecta a forma como o público percebe o evento, como um todo, evitando com isto as tradicionais mudanças de palco, saídas e entradas de músicos, afinações de instrumentos e todo um conjunto de situações típicas dos concertos de música contemporânea que, muitas vezes, perturbam o *momentum* do espectáculo. Salienta-se ainda um elevado processo de contenção nas decisões de participação nas improvisações, onde os performers foram entrando e saindo controladamente, evitando a tendência tradicional de se tocar sempre e a qualquer custo, situação observada recorrentemente nos ensaios e performances da peça “Pandora” e de “Massacre”, também interpretadas pelos Solistas do Remix Ensemble. Esta performance revela um exemplo de instrumentação/orquestração improvisada, do controlo da grande forma (neste caso da totalidade do concerto), mas também do uso do silêncio como parte

integrante do discurso musical e da acção de *hesitação*, terceiro passo fundamental do modelo de Vinko Globokar (1970). Contudo, acredita-se que o número mais reduzido de participantes proporciona menores constrangimentos no desenvolvimento de situações de gestão e de organização do débito do discurso colectivo.

3.8 “A modal Pilgrimage”

“A modal Pilgrimage”, Duo Contrabaixo e Órgão			
Duo Jonathan Ayerst - órgão; António Aguiar – contrabaixo			
Igreja da Compañía da Universidade de Santiago de Compostela	12 de Maio de 2009	20:30h	Audio

Categorias de abertura: Indeterminação, Notação, Plano, Idioma, Solo, Duo, Forma episódica.

O concerto em Duo de Santiago de Compostela surge de um convite feito a Jonathan Ayerst para integrar a programação de um festival dedicado inteiramente ao órgão da *Igreja da Compañía da Universidade de Santiago de Compostela*. Este evento intitulado de “O órgano da compañía doutra maneira” visa a abertura deste instrumento a vários géneros artísticos, da música e não só. Neste ciclo de 2009, foram previstas performances dentro de estilos mais diversos, do jazz à música barroca, ou da dança barroca à improvisação contemporânea. A preparação do programa do Duo desenvolveu-se à volta de peças do compositor lusitano Pedro de Araújo (1662-1705) como pretexto para a recuperação da improvisação como elemento central da criação musical na escola europeia de órgão. A ideia central apresentou-se na forma de intercalar cinco peças de Araújo para órgão solo com improvisações livres sobre modos tradicionais, tanto a solo como em duo, na seguinte sequência:

Pedro Araújo	<i>Consonâncias de 1º Tom</i> (órgão solo) Improvisação em duo no Modo Dórico
Pedro Araújo	<i>Obra de 2º Tom</i> (órgão solo) Improvisação para contrabaixo solo sobre o tema " <i>Veni Creator Spiritus</i> "
Pedro Araújo	<i>Médio Registo de 2º Tom de dois tipes</i> (órgão solo) Improvisação em duo nos Modos Eólio/Lídio
Pedro Araújo	<i>Fantasia de 4º Tom</i> (órgão solo) Improvisação para órgão solo em Modo Frígio
Pedro Araújo	<i>Obra de 8º Tom</i> (órgão solo) Improvisação em duo sobre o tema " <i>Puer Natus Est</i> "

A preparação para esta performance foi desenvolvida em vários ensaios de improvisação livre sobre vários modos, contemplando diversas articulações, organizações métricas e combinações formais, de onde foram surgindo espontaneamente alguns esquiços como o apresentado na figura 68. Note-se neste esboço a preocupação de experimentar os modos transpostos para vários tons, assim como a formação de acordes derivados do modo e também a exploração de um *Cantus Firmus* como plano aglutinador da improvisação (refira-se que este mesmo *Cantus Firmus* deu origem à *Passacaglia* de Ayerst mais tarde interpretada no concerto de improvisação dos Solistas do Remix Ensemble na Casa da Música a 30/05/2009).

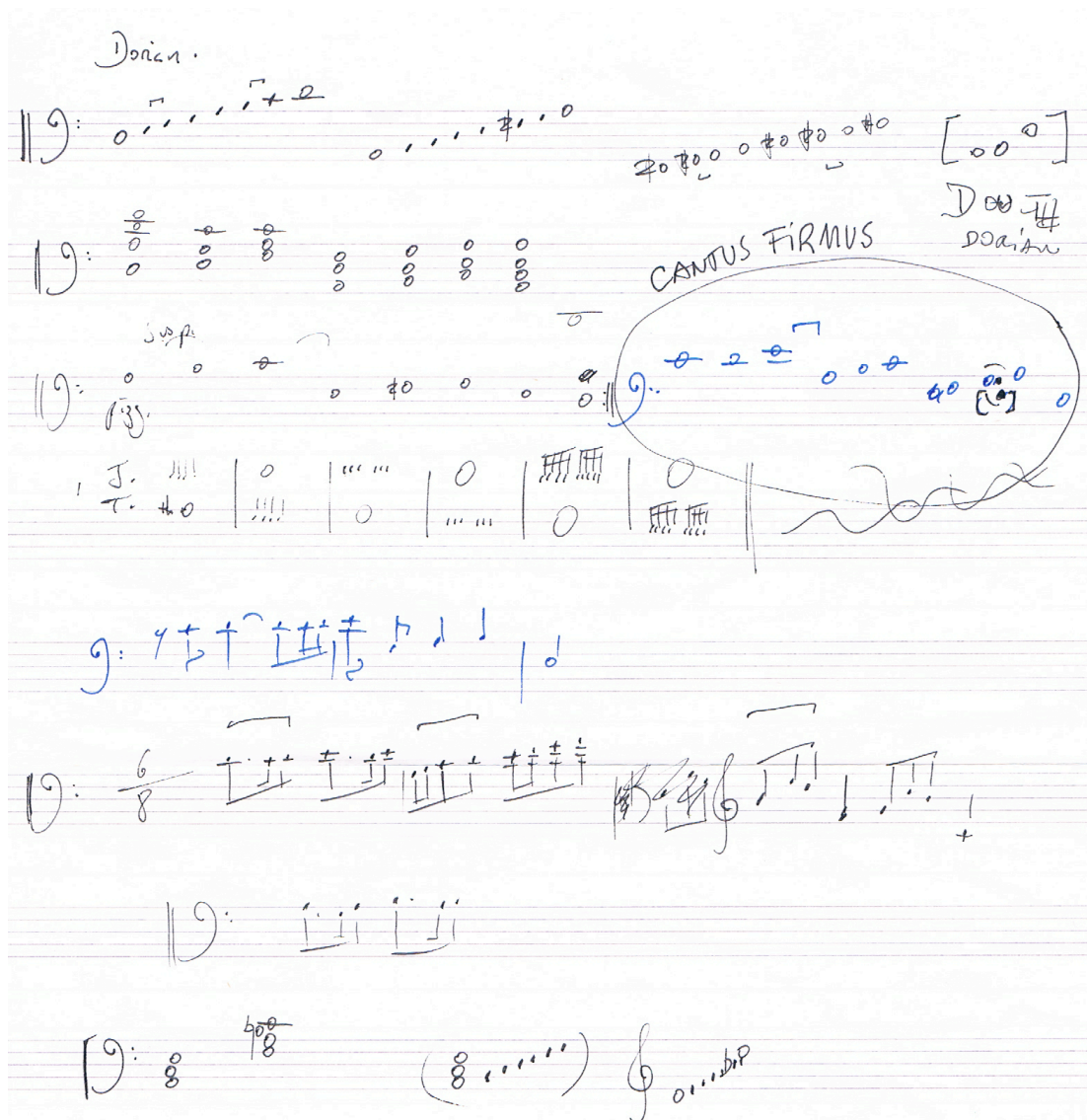


Figura 68 Esboços para o concerto em Santiago Compostela.

À medida que se desenrolavam os ensaios surgiram as duas melodias principais para improvisação que foram trabalhadas em conjunto sobre vários planos tendo em conta os andamentos e as texturas, como pode ser observado no esquema da figura 69:

Veni Creator Spiritus. *Thou art the R'splend*

Puer Natus Est

Jon *Togu.*

Slower. *Theme.*

Walking Accomp. *Tacit.*

Tacit. *Walking Accomp.*

Theme. *Triplet.*

+ W. Accomp. *Sixths.*

GAPEL

Figura 69 Plano e notação para as melodias “Veni Creator Spiritus” e “Puer Natus Est”.

Estes são os esquemas sobre os quais foram desenvolvidos os planos para a performance em Santiago Compostela e representam uma parte do processo de investigação sobre os modos antigos e da forma em como podem ser hoje

abordados. A figura seguinte representa o plano para a improvisação sobre o modo Eólio/Lídio, mais tarde integrado na sequência da peça de Araújo “Médio registro de 2º Tom”:

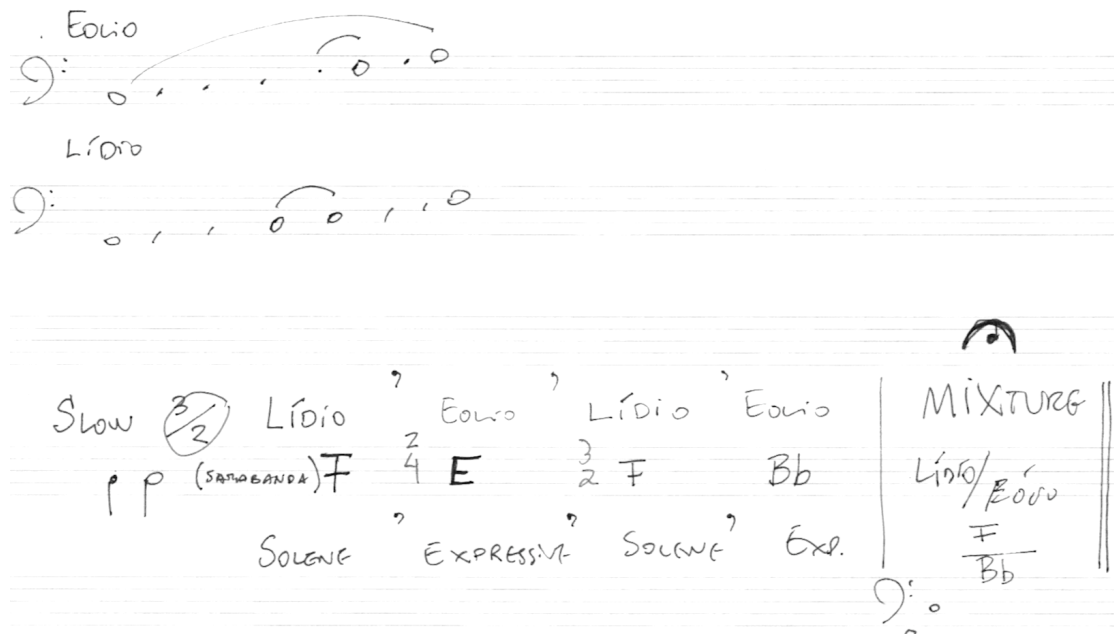


Figura 70 Plano para a improvisação sobre os modos Eólio/Lídio.

Estes esboços serviram apenas como plano de trabalho e não foram usados fisicamente no concerto. Contudo, foram usados como estruturas mentais de projecção durante a performance na Igreja da Universidade.

Da análise das performances destaca-se o desenvolvimento destes planos em improvisações bastante abertas onde foram explorados, sem grandes constrangimentos estéticos, a sobreposição de sonoridades “antigas” com sonoridades mais “contemporâneas”, numa interpretação despreocupada e controlada. Ambos os instrumentistas mostraram diferentes reacções às peças de Pedro Araújo que serviram como fonte inspiradora para a improvisação seguinte. Destaca-se também o instrumento da Igreja da universidade e as suas características incontornáveis: construído em 1801, este é um representante característico do órgão barroco ibérico, que se destaca pela sua trompetaria de

sonoridade robusta e particular. Dois problemas num só instrumento, que ou toca “forte” ou toca “estridente”. Este facto, torna-se num constrangimento na procura de sonoridades compatíveis com as características tímbricas do contrabaixo. Por outro lado, como instrumento barroco, este órgão está afinado quase meio-tom abaixo do lá 440, o que obriga a uma afinação do contrabaixo abaixo da sua tensão normal e consequente perda de projecção sonora e tímbrica. Tocar num instrumento de cordas nestas condições proporciona uma dificuldade acrescida pela não correspondência das notas que se prime na escala, e um som não correspondente de meio-tom mais baixo, como de um instrumento transpositor se tratasse.

A improvisação do modo dórico (5’40”) foi sendo construída à volta de um motivo inicial que se apresentou como o primeiro tetracorde do modo. Este motivo espontâneo foi mantido ao longo de toda a peça como uma âncora de memória que foi sujeito a várias manipulações de transposição, inversão melódica e sequenciação. Podemos observar dois planos musicais distintos entre o contrabaixo que se move declaradamente sobre a estrutura modal linear e o órgão que intervém pontualmente num discurso quase de interrupção sobre uma linguagem cromática e contemporânea.

A improvisação para contrabaixo solo sobre o tema “Veni Creator Spiritus” (7’46”) começa com a mesma estranheza em relação à afinação e, pela audição atenta da gravação, é claramente perceptível o desconforto do instrumentista, que hesita e procura um ponto de referência das alturas através da repetição das notas principais de cada modo. O tema é apresentado primeiramente na tonalidade original com arco, para de seguida ser transposto e apresentado em *pizzicato* a duas vozes. Seguem-se múltiplos episódios de variação melódica livre. A reexposição do tema é feita através da exploração do timbre através da técnica moderna de *legno battuto*. Nova apresentação do tema com textura a duas cordas sobre pedal e desenvolvimento livre encadeada na última aparição do tema inicial em *pizzicato*. Podemos observar que a estrutura desta improvisação revela uma organização do tipo *Rondó* com o tema a ser intercalado com múltiplos episódios

contrastantes entre si, AA'BA''CA'''DA, numa criação a solo com uma extensão relativamente longa.

A terceira improvisação (9'30'') começa com uma longa introdução sobre o modo lídio onde é destacado o intervalo de quarta aumentada. O processo principal usado é o princípio aditivo onde se vão acrescentado gestos cada vez maiores provocando tensão pelo crescimento das frases. Há também uma exploração a duas vozes que se distingue pela separação de registo grave/agudo. O órgão entra apenas a seguir aos dois minutos de performance. Constata-se um domínio excessivo do contrabaixo apenas observando-se algum dialogo no minuto sete. Sentimo-nos encorajados a analisar esta ocorrência como uma consequência de algum cansaço do organista que interpreta desde o início do concerto obras tecnicamente exigentes.

A última improvisação, sobre o tema "Puer Natus Est" (9'40''), inicia-se pela apresentação do tema pelo órgão que joga com interrupções da melodia num registo mais grave. De seguida, o contrabaixo substitui a mão direita do órgão que continua a apresentar a sua segunda personagem. O segundo episódio apresentado sobre a segunda personagem, cria um contraste evidente com o tema solene inicial. Contudo, este vai marcando presença, funcionando agora como interjeição do episódio, mais cromático e atonal. Novo episódio aos sete minutos com sonoridades Ligetianas que servem de transição para o regresso ao tema principal numa aparição tipo coral e reexposição do tema como coda.

Da análise desta longa performance podem ser tiradas algumas conclusões, em especial se for feita uma comparação com outras performances anteriores e posteriores do performer principal desta investigação. Constata-se que de concerto para concerto há repetição de recursos e processos, assim como há uma tendência para repetir soluções de recurso em situações de instabilidade e de menor controlo do discurso. Isto sugere a existência o de uma linguagem própria de cada performer, mas que contudo não deixa de ser um referente capaz de gerar novidade e criar situações únicas nunca antes vividas. Observemos como exemplos, as figuras de interjeição e de quase interrupção de Ayerst, que se podem ouvir em diferentes momentos e diferentes concertos (Salve Regina,

Santiago Compostela) ou as texturas recorrentes a duas e três cordas de Aguiar, quer no desenvolvimento de melodias a duas e três vozes quer em acompanhamentos de pedais harmónicas (Ad Libitum, Salve Regina, Santiago). Esta performance é um exemplo onde se pode observar o desenvolvimento de uma linguagem antiga e respectiva gramática em simbiose com linguagens modernas, onde se cruzam conceitos de experimentação tímbrica e tratamento intervalar tão afastados como os períodos a que pertencem.

3.9 “Salve Regina”

“ <i>Salve Regina</i> ”, Duo Contrabaixo e Orgão			
Duo Jonathan Ayerst - orgão António Aguiar – contrabaixo			
Igreja de Cedofeita (Porto)	21 Maio de 2008	18h	Audio

Categorias de abertura: Indeterminação, Notação, Idioma, Solo, Duo, Forma episódica, Memória.

Contexto

Para este evento foram tidos em conta todo o contexto no qual se iria passar a improvisação. Desde o início da sua calendarização foram escolhidos temas *marianos* como fonte da inspiração. Em concordância com o Pároco da Igreja de Cedofeita, Cónego Orlando e o organista Johnathan Ayerst, seleccionou-se o tema “Salve Regina” como melodia principal para a improvisação em duo, da qual se fez a seguinte transcrição:

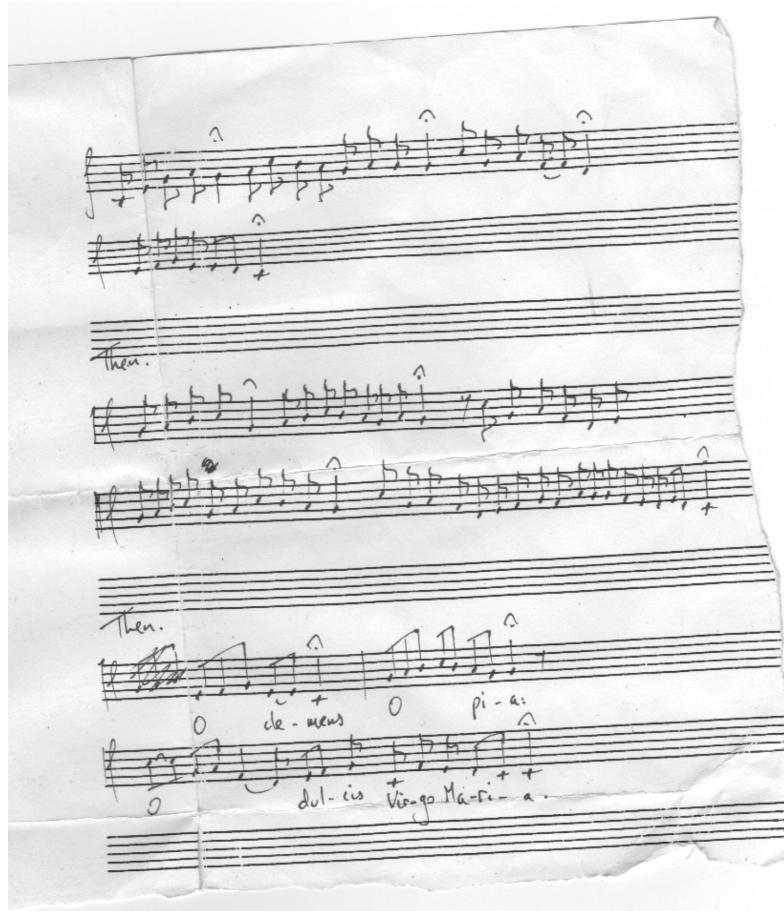


Figura 71 Notação da transcrição de “Salve Regina”.

O Plano

Do tema original e devido à sua grande extensão, foi feita uma redução que se sintetizou em três frases principais que encabeçariam os três principais momentos da improvisação, conforme a figura 71. A par desta pequena formalização, discutiu-se e experimentou-se uma linguagem próxima da bitonalidade, ou mesmo da politonalidade, por onde foram canalizados os esforços de exploração dos sons, das notas, dos modos e das diferentes tonalidades. O desenvolvimento de um discurso com duas ou mais tonalidades em paralelo, não significou nunca, um desacordo musical. Combinou-se que seria o contrabaixo a introduzir os primeiros sons. Estas foram somente as premissas para a performance.

Análise das retrospecções de Salve Regina

Para o estudo posterior deste concerto, foram pedidos aos performers relatórios de retrospecção, com o objectivo de se cruzar e analisar a informação. O processo de retrospecção desta performance foi elaborado individualmente na semana após o concerto, acompanhada da audição livre da gravação do concerto. Ambas as retrospecções estão organizadas por entradas temporais, seleccionadas livremente pelos performers. Da comparação dos dois textos podemos observar algumas correspondências entre a divisão formal dos episódios, como momentos de performance importantes, alguns comuns entre os improvisadores, outros que referenciam apenas o processo individual de decisão, focado na execução pessoal do seu instrumento. Nesta análise serão destacados os momentos onde há comentários sobre o mesmo objecto sonoro e à sua caracterização, realçando as competências abertas desenvolvidas nesta performance.

Do cruzamento destes relatos podemos observar que há concordância na caracterização do longo início do contrabaixo a solo. Após esta introdução, há um comentário antes do minuto dois, referente a uma decisão comum dos performers, que revela a avaliação das consequências das decisões de cada um:

“[António] respondes (I think) to the weirdness of my harmony by playing sul pont.”
Jonathan Ayerst (J.A.)

“Exploração tímbrica em sul ponticello. As harmonias começam afastar-se...” António Aguiar (A.A.)

Por volta do minuto 5'26" ambos os improvisadores referenciam um novo evento por diferentes razões. Por um lado, Ayerst considera o momento como um clímax dramático conseguido em conjunto, enquanto Aguiar considera haver muita confusão e indecisão rítmica, embora no que diz respeito ao desenlace deste episódio nenhum dos dois se manifeste satisfeito. No entanto parece existir de novo sintonia no desenvolvimento de um consequente episódio contrapontístico.

Podemos observar um outro ponto de contacto no minuto 7'23" na apresentação do segundo tema, desta vez pelo órgão seguido de uma entrada canónica do

contrabaixo. As secções 9'10" e 10'20" são momentos de concordância dos processos de exploração do tema principal sobre uma atmosfera caracterizada pelos dois intervenientes como "contemplativa", revelando novamente uma evidente sintonia metafórica. Aos 12' ambos os performers declaram uma sensação eminente de final ou de coda, assim como aceitam a reexposição do tema como a liquidação incontornável desta longa improvisação.

Ambas as retrospectivas desenvolvem declarações de auto-crítica, no entanto de naturezas diferentes. Enquanto J.A. se centra na necessidade de definição de uma concentração numa ideia por períodos mais alargados, A.A. refugia-se em problemas mais físicos de origem acústica e na dificuldade de interagir com o som produzido pelo órgão e pelo espaço reverberante de uma igreja. Contudo, ambos revelam um certo grau de satisfação com a performance desenvolvida. Estes comentários de auto-avaliação espontâneos revelam a importância que os improvisadores desenvolvem em relação ao par Intenção/Resultado que parece assumir um processo de feedback fundamental na performance e na improvisação, assim como, um processo muito importante na optimização e evolução das competências no futuro. Esta performance torna-se num exemplo de improvisação bastante aberta, embora fundada num estímulo musical idiomático tonal como é o caso da melodia "Salve Regina". A abertura observa-se nos diálogos quase livres entre os dois instrumentos, mas é também o resultado da liberdade deixada em aberto aos aspectos harmónicos e das durações. No entanto, esta métrica flutuante causa problemas de sincronia quando os improvisadores optam por discursos mais rítmicos e regulares, o que provoca o apelo a soluções de recurso e de interrupção com o material anterior. Nesta improvisação os eventos vão-se desdobrando uns nos outros num processo episódico habitual na improvisação, porém, onde a forma não é esquecida e acaba por revelar uma estrutura do tipo "Tema e Variações", com um forte sentido de final retrospectivo, onde há um nítido regresso ao início e ao tema principal, num derradeiro lamento da sonoridade da introdução. Um caso em que foi dada bastante atenção ao problema do controlo da memória a longo prazo.

3.10 “Ad Libitum II”

“Ad Libitum II”, António Aguiar			
Solo António Aguiar – contrabaixo			
Estúdio	Maio de 2002		Audio

Categorias de abertura: Solo, Livre, Indeterminação, Idioma, Forma episódica, Métrica/Amétrica, Memória, Risco.

Ad Libitum II faz parte de um CD editado pela editora Polifonia, sendo dedicado exclusivamente à improvisação a solo. Este trabalho representa um período anterior ao desenvolvimento desta investigação mas do qual surgiram algumas das preocupações principais sobre a prática da improvisação. Foi também sobre este Ad Libitum II que se iniciaram as primeiras retrospecções sobre improvisações com análise apoiada na audição extensiva da gravação. Embora pertença a um período anterior à investigação, a inclusão desta improvisação serve para experimentar o modelo de análise proposto por Sloboda (2005), mas constitui também um modelo de comparação entre performances anteriores ao desenvolvimento da investigação, com as performances desenvolvidas durante a investigação.

Breve caracterização

O arranque da improvisação é determinante e surge como um impulso do momento, que aglutina toda a execução - uma textura rítmica simples de duplicação de uma pedal sobre a corda solta sol + sol pisado na corda ré. Este efeito quase mecânico é conseguido pelo movimento contínuo do arco entre as cordas re-sol-sol-re num padrão repetitivo. É claramente um processo de exploração minimalista.

A intenção de desenvolvimento baseia-se na exploração desta textura a vários níveis:

- 1 – imprimir um movimento rítmico forte;
- 2 – um dos sons mantém-se, o outro afasta-se (duas vozes);
- 3 – explorar nos momentos mais estáticos a componente tímbrica (sul tasto, sul ponticello);
- 4 - princípio aditivo, quase a ideia de desenvolvimento em espiral, na medida em que ao adicionar um elemento de cada vez e ao voltarmos ao ponto de partida, proporcionamos um crescimento coerente progressivo.
- 5 – acrescentar à textura mais uma corda (a terceira corda, Lá) provoca uma modulação métrica básica de subdivisão binária para ternária mudando também o campo harmónico, para uma potencial dominante.

Retrospectiva acompanhada de audição:⁶³

Instalada a textura e o mote da improvisação, observa-se um primeiro gesto que impulsiona uma primeira direcção através da dinâmica e da exploração do som, a passagem do timbre normal para sul ponticello, fazendo sobressair os harmónicos de Sol. Esta ideia é desenvolvida num processo básico de adição.

A ideia foi esgotar esta primeira apresentação até sentir que é altura de acrescentar algo de novo, talvez uma nova altura, um afastamento inferior contrapondo um Fa à nota da introdução Sol, contudo subsidiária, voltando ao início. O princípio aditivo. (38'')

O primeiro momento de tensão e imediata resolução.

Do mesmo modo caminhei para um novo som, desta vez, superior ½ tom, um La bemol, que cria mais tensão (57''). Mais agudo, a ½ tom e consequente resolução.

Sempre sobre pedal repito o processo, mais ½ tom, desta vez lá natural, Si bemol, algum jogo entre estes sons no âmbito de 3ª menor. Omito o Si natural e salto para Dó natural que apenas é nota de passagem para Dó sustenido, este sim, outra boa dissonância! (1'33'') Alguma insistência nesta sonoridade para criar tensão...juntar a corda solta de Lá: mantenho dois sons de trás; crio uma textura ainda mais densa com métrica ternária, três vozes; crio um campo harmónico inesperado de sétima da dominante! (1'39'') O que fazer com isto? A voz mais aguda continua o seu movimento para Ré (acorde 4 suspensa) que

⁶³ Sublinha-se que todas as Retrospectivas foram elaboradas pelos performers envolvidos, processo acompanhado da audição da gravação, com tantas paragens e repetições quantas vezes o performer achar necessárias.

continua para Mi. Entre estes dois movimentos ouve-se um lá e posteriormente um si agudos que são sons resultantes do afrouxamento da pressão da mão esquerda sobre nós dos harmónicos naturais da segunda e primeira cordas respectivamente. Temos então uma quarta voz muito subtil que aumenta o grau de tensão e de adição. (2'03'') O uso da terceira corda, Lá grave, é contido e abandonado constantemente. Não chega a alienar a pedal sobre a primeira corda Sol. O movimento da voz principal continua para Fá (2'06'') mas apenas aproxima cromaticamente Ré sustenido, passando por Mi (já ouvido).

De regresso a Fá, caminho mais $\frac{1}{2}$ tom para Fá sustenido (entra de novo o bordão Lá grave) e chegamos concerteza ao primeiro ponto de chegada, o som Sol uma oitava acima de onde tudo começou. (2'24'') Não foi mais do que uma expansão minimalista de Sol a Sol. Esta chegada é reforçada durante aproximadamente 10 segundos com a insistência sobre Sol com um grande crescendo acompanhado da procura do espectro harmónico de sol através do uso do arco sobre a ponte.

Apesar de chegar após 2'24'' ao ponto de partida, a tensão não é completamente resolvida pois, embora a dinâmica tenda para a conclusão, o movimento ascendente prossegue calmamente. Primeiro na justaposição de Lá contra Sol, a seguir Sol com Lá bemol. Dois pontos de interrogação...e a passagem do testemunho para um duplo Lá. Fim da primeira parte. (3'40'') Tempo de mudança, não apenas das alturas e da pedal, mas sobretudo da articulação. Mudança subtil de Sol para Lá, mudança não menos subtil para o motor que advém do saltato alla punta sobre terceira corda. Neste contexto de quase minimalismo, a sonoridade resultante fornece um grande contraste. Ao saltato é adicionado uma outra sonoridade percussiva no uso do marfim da ponta do arco que produz um som metálico quando embate na corda trazendo consigo um ou outro harmónico dependendo do ponto em que atinge a corda. Os primeiros gestos desta parte são pequenas explorações desta textura. Nada mais. Esta secção é ainda mais estática por contraste à anterior. Lembrei-me de criar algum interesse com o espaço, pelo que comecei a rodar sobre o espigão do contrabaixo, completando voltas ora para a esquerda, ora para a direita. Não tinha a certeza se o efeito seria captado para a gravação...Mais interessante é o facto que este movimento começou a produzir alguns sons vindos da borracha do espigão, sons aleatórios, quase silvos que podem ser facilmente detectados na gravação, mais do que a sensação de estereofonia.

Do jogo entre o som elegante do saltato e do som mais agressivo da ponta do arco surge o caminho do clímax deste episódio perto dos 6'13''. Quase que a percussão vence o som. O que fazer então?...

Talvez regressar ao início. Talvez pelo caminho inverso. Onde é que foi isso?

A ambiguidade criada entre Sol e Lá: Como é para terminar, talvez um pouco mais tenso e nervoso, mais rápido e com o som mais sujo (ainda mais!). (6'19'')

Então o caminho será Lá que se movimenta descendente e por cromatismo sobre pedal de Sol na primeira textura. Quando a voz que se movimenta pela segunda corda chega a Ré aviva a memória que na primeira parte esta sonoridade foi acompanhada por aquele bordão da terceira corda Lá. Ora, se a intenção é fazer o percurso inverso não vale a pena resistir. Desta intenção de reexpor a ideia primária surge a tentação de reinterpretar a sonoridade deste acorde suspenso (sus4 na linguagem do Jazz) e parar o movimento desta voz e pegar na voz superior, Sol, descer cromaticamente até Mi. Agora sim, a voz intermédia pode resolver para a sensível. Esta progressão é muito parecida com a saída do "Gran Allegro" de Bottesini. Mas assim fica comprometido o regresso a Sol, o centro inicial? Tarde de mais, não vale a pena contrariar uma cadência perfeita. Seja, Ré, mas duplo e con legno para lembrar a parte central, assim como, ter sido desviado por mim mesmo do plano que pretendia.

A terceira parte não deixa de ser uma primeira parte invertida e acelerada que resolve aquele "bizarro" acorde de sétima da dominante! (Aguilar, anexo C, p.334)

A figura 72 representa uma tentativa de transposição do relato do improvisador para uma análise redutiva, onde se pretende despir do discurso a componente superficial da ornamentação e da elaboração melódica, notando os momentos mais estruturantes. Através de uma adaptação do modelo *Schenkeriano* podemos condensar graficamente e observar uma linha fundamental 4-5-4-3-2-1.

Em baixo, pode-se observar uma redução linear simples onde estão representados os pilares principais da improvisação (Sol-Lá-Ré) e a sua forma básica A-B-A':

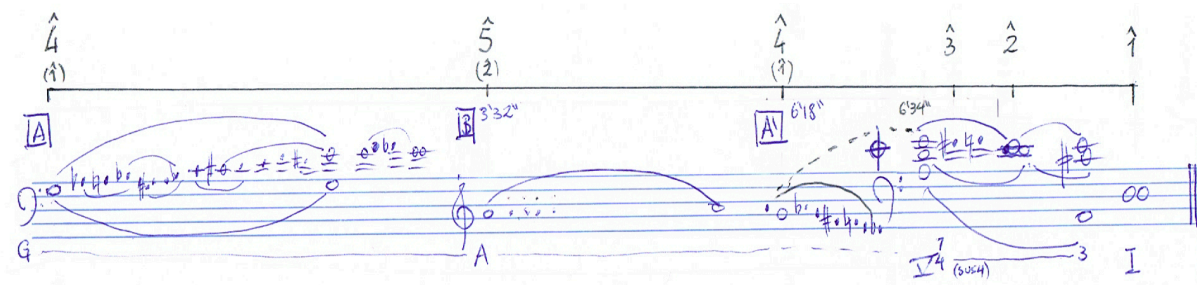


Figura 72 Redução linear de "Ad Libitum II".

Embora as partes A e B sejam elaborações dentro de uma linguagem cromática com um centro de atracção em Sol e Lá respectivamente, podemos interpretar que em relação à resolução final, estas partes funcionam como IV e V graus de Ré. Mas mais importante do que um possível comportamento modal ou tonal, é a resolução da linha superior dentro de uma gramática descendente para a tónica.

Por outro lado e sabendo que não havia qualquer plano ou esquema para esta improvisação, sugere-se que este comportamento revela uma tendência natural de gravidade musical, como um caso de sintaxe musical quase universal.

Durante o processo de desenvolvimento de uma improvisação tão aberta como esta, surgem as mais diversas perguntas perante a liberdade para a geração musical. Dentro das mais diversas perguntas, seleccionam-se os problemas nas decisões mais importantes desta improvisação:

- 1 *Qual o material que vou usar?*
- 2 *Qual o processo de desenvolvimento?*
- 3 *Como finalizar a secção?*
- 4 *O que faço após a primeira parte? Como oponho sem perder a junção do todo?*
- 5 *Como continuo? Outra parte nova? Faço uma Reexposição? Como ligo as partes? Será que me lembro do que fiz?*

Estas são perguntas que foram sendo feitas ao longo da improvisação, mas que fazem parte de qualquer processo de geração em tempo real e que revelam as etapas de qualquer performer na tomada de decisão, isto é, na selecção e execução da melhor solução possível num determinado contexto.

Esta improvisação explora os conceitos de liberdade da forma, sem deixar de reflectir uma preocupação de equilíbrio perante o contorno formal final, que acaba por constituir um esquema básico ABA'. A improvisação a solo assume um grau de abertura muito grande e apenas não revela constrangimentos de diálogo, comunicação e reacção perante um ou mais sujeitos.

3.11 “Blind Dates”

O Blind Date é uma prática cada vez mais desenvolvida no seio das actividades da improvisação contemporânea. Embora o nome pareça indicar uma prática dos tempos modernos, estes *encontros-às-cegas* aconteceram desde sempre na História da Música, que muitas das vezes constituíam um cenário de competição e despique como o encontro relatado pelo maestro Rolf Gupta:

“Like this famous “duel” between Clementi and Mozart where actually Mozart lost and he was very annoyed for the rest of his life [...], Clementi, apparently, he could do something that Mozart couldn’t do: he could play parallel thirds like in Chopin Preludes and Etudes, and this made Mozart very angry.” (Gupta, anexo E, p.390)

Estas actividades representam encontros às cegas, onde os performers não se conhecem ou não conceberam nem prepararam previamente nenhum plano. Sem estrutura acordada, sem tema e de forma livre, a performance desenvolve-se por pura intuição, experimentação e interacção, num processo criativo episódico em tempo real: uma verdadeira improvisação. Mas pode também ser uma Jam Session, sessão no jazz onde se encontram músicos para tocar standards sem preparação extensiva ou arranjos pré-definidos. O encontro às cegas assume o paradigma que contraria a opinião de alguns autores que negam ou desvalorizam o carácter do desconhecido na improvisação:

“Performers are almost never responding to challenges that were entirely unforeseen.”
(Blum, 1998, p.27)

Contudo, o Blind Date decorre precisamente de um desafio nunca visto, quanto mais não seja, pelo encontro de músicos “desconhecidos” e sem nenhuma imposição de preconceitos musicais estruturais, nem ensaios de preparação. É um momento despido de preconceitos por excelência. Neste trabalho são apresentados quatro encontros com contextos diferentes, que foram sendo desenvolvidos ao longo desta investigação:

1. com electrónica:

1.1 Duo contrabaixo e instrumentos electrónicos, com Per Anders;

1.2 Duo contrabaixo e electrónica, com Diemo Schwarz

2. com instalação:

- Duo contrabaixo e o actor Victor Silva, sobre escultura de Acácio de Carvalho

3. com notação Gráfica:

- Quarteto: contrabaixo, 2 saxofones, piano e percussão, com Evan Parker, Franziska Schroeder, Pedro Rebelo e Frank Perr (em vídeo-conferência).

3.11.1 “Per Anders e António Aguiar”

<i>Blind Date</i> – Per Anders e António Aguiar			
Duo			
Per Anders – electrónica; António Aguiar – contrabaixo			
Universidade de Aveiro	17 de Abril de 2009		Audio

Categorias de Abertura: Duo, Livre, Sem Forma, Memória, Estímulo Exterior da electrónica, Indeterminação, Risco.

O evento desenvolvido na Universidade de Aveiro, representa uma experiência importante no desenvolvimento desta tese pois junta várias circunstâncias especiais. Em primeiro lugar, o contexto determinado pelo convite feito pelo Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, através do Professor Doutor João Pedro Oliveira, despoletou uma situação típica de uma performance às cegas, normalmente chamada de “Blind Date”, numa actuação entre dois músicos que não se conheciam e que estavam a desenvolver uma investigação de doutoramento sobre este mesmo tema ligado à improvisação. Embora não fosse a primeira experiência de encontro-às-cegas para ambos os músicos, estas situações despertam sempre performances de alto risco, pelo seu

carácter de redundância mínima, assim como, pela sensação arrebatadora da falta de controlo sobre o presente e sobre o futuro. No entanto, estes constrangimentos desenvolvem em simultâneo a força inspiradora do risco e da experimentação, um palco que se transforma num autêntico laboratório de ensaios para a investigação da performance e da improvisação. Ainda um terceiro ponto de interesse sobre este evento, a confrontação directa entre um instrumento acústico tradicional - um contrabaixo, com um performer que desenvolve e explora as potencialidades de instrumentos electrónicos/digitais e do computador na música improvisada em grupo.

Confrontando os textos de retrospectiva, elaborados com a audição livre da gravação do concerto, pretende-se, uma vez mais, comparar momentos de decisão sobre um mesmo evento, confrontando as formas de geração musical em tempo real. Ambos os relatórios foram efectuados com audição da performance, sensivelmente dois anos depois do concerto, revelando descrições surpreendentemente pormenorizadas sobre aquilo que os performers pensaram a cada momento. Este facto, revela um primeiro ponto de destaque nesta análise: a audição de uma gravação musical despoleta uma memória que até ao momento se revela de difícil acesso e que sem a presença do registo sonoro estaria quase indisponível. Destacam-se relatos simples que demonstram comentários que são feitos como se o músico estivesse a viver e a actuar nesse preciso momento:

“I felt into a trap that are inherent within this instrument, I start to show off, which caused you to stop playing, the only reasonable decision.” (Anders, Anexo C)

Este relato revela não só as decisões do improvisador, como a consequência das suas decisões no outro improvisador, acompanhadas de uma auto-crítica muito consciente.

“3’20” Deixo este episódio para uma intervenção do meu par.

3’50” Não consigo não participar, não sei porquê...

Incrível a velocidade a que ele se pode mover. Tento imitar os gestos...mas não consigo o mesmo débito. Também sons de pratos...alguma sonoridade free jazz. Deixei andar...”

(Aguiar, anexo C)

Estes relatos revelam uma decisão de cedência de espaço-tempo para o outro improvisador, assim com, a sensação oposta de não querer tocar mas não conseguir, como se o performer fosse alvo de uma força exterior que o impele a tocar. E por último, a decisão de abandono e interrupção correspondente ao relato anterior de Per Anders e o reconhecimento da insustentabilidade de continuar o fluxo aquela velocidade.

Ambos os relatos sublinham os momentos de interacção desenvolvidos ao longo da improvisação, em particular decisões de *imitação* produzidos a partir da faixa 5 da gravação, referidos como “*imitação*”, “*diálogo*” e “*perseguição*”. Estes momentos de imitação acabam por ser a razão pela qual ambos os improvisadores consideram esta improvisação uma performance de sucesso. Uma vez mais, a presença de comentários de auto-crítica nas retrospectivas sublinham o papel da auto-avaliação no processo de desenvolvimento na improvisação:

“To conclude, yet again I found this improvisation very giving, and at times we made really good music, and at other times we were more concerned with playing our own instruments than actually listen and interact. With respect to intention and conditions ahead of the concert, I think that music produced is within expectations.” (Anders, anexo C)

“Foi uma aventura pois não estava à espera de tanto poder Melódico e de geração espontânea de material vindo da electrónica.

O poder e o débito daquele material ultrapassaram a minha capacidade de imitação o que produziu alguma frustração e indecisão durante a performance. Houve alguns episódios de repetição de determinados momentos que não contribuíram para a forma. No entanto, são momentos comuns na improvisação onde repetimos uma determinada passagem porque precisamos de tempo, tempo para pensar, tempo para reagir. Não sei se os ouvintes seguem estes momentos da mesma forma que os performers...

Apesar disso, houve bastante entendimento entre os performers na cedência de espaço e no dialogo, com boas soluções formais e sentido episódico.” (Aguiar, anexo C)

Outro aspecto que ressalta tanto da audição da performance como da leitura dos textos de retrospectiva, pode ser desenvolvido sobre a junção de duas fontes sonoras tão distintas: o contrabaixo como um instrumento acústico e a máquina

electrónica. O primeiro, grave e lento pelas suas dimensões físicas, mas alvo de um desenvolvimento de uma *praxis* secular; em contraponto com um conjunto de instrumentos electrónicos com capacidades tímbricas enormes, assim como de manuseamento rapidíssimo, por vezes de geração espontânea e de memória vastíssima, no entanto, num estado ainda experimental com uma prática de apenas algumas décadas. Apesar de uma possível expectativa “bizarra” sobre este encontro, podemos considerar que a junção entre estes intervenientes, “*dinaussauro e máquina do tempo*”, se tornou numa combinação interessante sob muitos aspectos, desde a combinação tímbrica, às capacidades complementares de geração de novidade, assim como da interacção desenvolvida entre ambas as fontes sonoras, ou até pelo espectáculo visual de uma conversa civilizada entre um instrumento de grandes dimensões e um conjunto numeroso de pequenos dispositivos electrónicos.

A retrospecção de Per Anders não é apresentada por entradas de cronómetro o que dificulta a situação dos seus relatos em relação à descrição de Aguiar. No entanto, o ficheiro em mp3 que apresenta, foi organizado e editado pelo próprio Per Anders que dividiu a gravação geral de 32 minutos totais com seis faixas, demonstrando desde logo uma divisão intuitiva da improvisação, divisão que se apoia no sentido episódico da improvisação e nos seus principais momentos de tensão e distensão, assim como, na apresentação do material desenvolvido e reexposto. Esta organização permite-nos observar que há correspondências evidentes na categorização dos eventos e da interpretação formal desta improvisação.

O resultado formal final apresenta uma estrutura bastante interessante do género *rondo*, onde a introdução é revisitada quatro vezes mas com diferentes roupagens e desenvolvimentos. Constitui, por isso, um exemplo fidedigno da capacidade de misturar material ao longo de uma improvisação, contrariando as críticas de Pierre Boulez (1976) sobre a incapacidade de memória do improvisador na performance em tempo real, assim como, podemos rebater a ideia de Carl Dahlhaus (1987) da “forma momento” e de uma tendência para a incoerência formal vinda da prática da improvisação.

3.11.2 “Convoca Espíritos”

“Convoca Espíritos” – Acácio Carvalho (instalação)			
Acácio Carvalho – instalação escultura + vídeo; Victor Silva - actor; António Aguiar – contrabaixo			
Estúdio	1 de Março de 2008		DVD

Categorias de Abertura: Happening, Duo, Livre, Sem Forma, Memória, Estímulo Exterior (Escultura e da Interacção com o actor), Indeterminação, Risco.

Esta instalação surge de um convite feito pelo artista plástico Acácio de Carvalho no sentido de desenvolver um pequeno Happening, juntando uma performance musical improvisada a uma improvisação teatral desenvolvida pelo actor Victor Sarmiento Silva, num espaço onde estava montada uma escultura inspirada num “convoca-espíritos”. Não houve plano pré-estabelecido nem direcções de espécie alguma. Apenas “*toca o que quiseses, o que achares que fica bem...*”, palavras de Acácio de Carvalho. A intenção do autor do projecto em relação à música parece-nos evidente, se observarmos o texto introdutório apresentado ao público sobre esta instalação:

“Entender a escultura ao arrepio do paradigma estabelecido:

Um volume que parecendo desafiar a gravidade

se eleva do chão e como que sem peso, paira suspenso.

Um volume que parecendo impenetrável

nos afaga porque quando o devassamos como que nos recebe e acolhe.

Um volume que parecendo silente

porque o perscrutamos se torna num murmúrio que suscita a música.

Um volume que parecendo estático

porque o provocamos desencadeia a inércia em movimentos aleatórios.

Um volume que nos convoca e interpela em todos os sentidos.

31 de Maio de 2006

(Manuela Bronze, Placar-formas exibido com a instalação)

O próprio objecto, a escultura, é uma fonte de produção sonora e a aleatoriedade da sua vibração é o próprio estímulo que suscita a improvisação musical. Neste sentido, descreve-se o desenvolvimento desta performance:

O local da gravação, a sala de visitas de uma casa desabitada tipo senhorial do Porto dos finais do século XIX, exhibe no centro uma grande instalação de canas penduradas por fios de pesca: um “espanta-espíritos”. Foram gravados em vídeo vários takes das múltiplas performances, que mais tarde serviram para a montagem do vídeo que acompanhou a exposição da instalação na galeria Esteta7, no Porto.

Do cruzamento dos textos elaborados pelos intervenientes, actor e músico, podemos retirar alguns pontos comuns que podem ajudar ao esclarecimento de um processo desta natureza. Os primeiros relatos são, em ambos os casos, de grande expectativa pelo contexto da performance e sobretudo pela expectativa do desconhecido e do constrangimento do risco. A partir da leitura dos textos e embora ambos os performers tivessem muitas experiências com improvisação, observa-se que estas condições lhes forneciam uma nova experiência sobre um novo constrangimento.

“Pouco ou nada sabia do que se iria passar nas duas ou três horas que se seguiram.”
(Silva, anexo C)

“A expectativa do movimento das canas iria provocar um grande som, com certeza. Não sabia o que iria fazer o actor.” (Aguilar, anexo C)

Estas declarações revelam um contexto paradigmático dos constrangimentos de Indeterminação num *Blind Date*, um verdadeiro encontro-às-cegas.

A interacção entre escultura, representação e música, revela um contexto quase de Happening. Os conceitos principais citados pelos performers mostram um cuidado especial sobre a interacção entre o movimento da escultura, o movimento do corpo e o movimento sonoro. Movimento é a palavra central desta performance. Do cruzamento dos relatos dos intervenientes, não há muitos mais elementos comuns, não por um hipotético insucesso artístico, mas talvez pela falta de linguagens comuns entre as diferentes artes. Não obstante, há alguns

conceitos que revelam uma unidade de performance: a referência ao ponto central (como estímulo exterior), a escultura, e o seu papel aglutinador visual, táctil, espacial e sonoro. A mensagem foi absorvida sob este objecto que forneceu todos os estímulos e todos os constrangimentos, potenciando a performance. A comunicação entre os três elementos - escultura, performance e música – acontecem apoiada num esquema aleatório intuitivo ao qual actor e músico tentam acompanhar-se mutuamente entre movimentos do espaço físico e do fluxo do espaço sonoro.

O primeiro *take* é aquele que tem mais acção e que desenvolve uma melhor relação com a escultura. É o mais equilibrado e bem conseguido. Improvisação, comunicação e interacção foram os pontos centrais nesta improvisação, quase um happening. Há mesmo um momento de cruzamento performativo, quando o actor realiza um acompanhamento tribal percussivo, apanhando duas canas da escultura para improvisar um instrumento. A montagem em vídeo tem um resultado fascinante que vai muito para além da música e da performance: a combinação entre música e movimento com a plasticidade do *convoca-espíritos* é surpreendente e espectacular.

3.11.3 “Diemo Schwarz e António Aguiar”

<i>Blind Date</i> – Diemo Schwarz			
Diemo Schwarz - electrónica; António Aguiar – contrabaixo			
Cinema Passos Manuel – 6th Sound and Music Computing Conference	23 de Julho de 2009		Audio

Categorias de Abertura: Duo, Livre, Sem Forma, Memória, Estímulo Exterior da electrónica, Indeterminação, Risco.

Este evento foi organizado pelos curadores do *6th Sound and Music Computing Conference* (2009), como um encontro às cegas entre um compositor/performer e um instrumentista/performer. As únicas conversas prévias desenvolveram-se apenas acerca dos instrumentos a serem usados e respectivas questões técnicas

sobre captação e amplificação do som, ficando apenas sabido que seria uma improvisação entre um contrabaixo e a manipulação em tempo real por computador. Depois do concerto foram elaborados dois textos relativos ao relato dos processos desenvolvidos pelos improvisadores, acompanhados da audição da respectiva gravação do concerto. Propõe-se uma análise do cruzamento dos dois textos que estão disponíveis integralmente nos Anexos C deste trabalho.

A retrospecção elaborada por Schwarz compreende um pequeno texto explicativo dos processos técnicos que usou e de um conjunto de decisões técnicas baseado numa linha de tempo, enquanto Aguiar apresenta um texto corrido com as características musicais principais do evento. Podemos observar que ambos comentam que a liderança do processo sonoro partiu na sua generalidade do instrumento acústico, até porque foi essa a intenção inicial de Diemo Schwarz, basear a performance numa transformação do som do contrabaixo. E este é talvez o ponto principal de toda a performance, todos os sons até ao segundo 5'37" são sons unicamente de contrabaixo que foram gravados continuamente por Schwarz. Esta situação provoca no instrumentista acústico uma sensação de "tocar consigo mesmo", quase como um dueto pessoal, pois os sons de retorno são os seus próprios sons, se bem que ligeiramente alterados. Nesta performance, Schwarz controla as suas acções baseado numa síntese sonora a que chama "*corpus-based concatenative granular synthesis*". Segundo o performer, a acção desenvolve-se navegando por computador num descritor espacial de som onde estão representados o som do contrabaixo, usando como controlador um "*wacom graphics tablet*", onde as principais acções são os efeitos que se aplica ao granulado, como mostra a imagem:

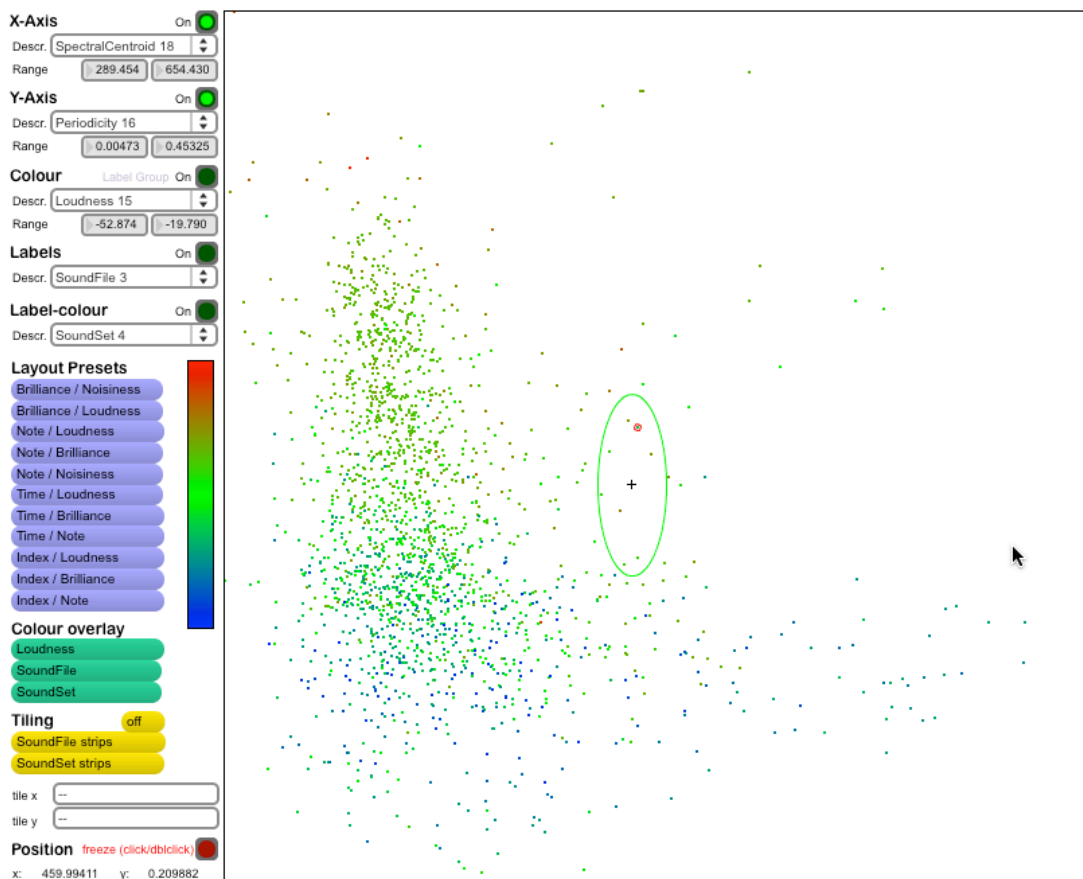


Figura 73 Captura da janela do programa “wacom graphics tablet” durante o processo da improvisação de “Corpus-based concatenative granular synthesis”, por Diemo Schwarz.

A interacção desenvolvida nesta performance é um pouco atípica, pois os sons de retorno são fortemente relacionados no timbre com o instrumento acústico, mas também porque Schwarz não produz um som original (até 5’37”) sendo por isso um diálogo através da transformação do que já foi dito e não sobre novos argumentos e interrupções discordantes (ao contrário da experiência com Per Anders). Talvez esta seja a razão da sensação relatada por Aguiar:

“Em termos de interacção senti que o Diemo não estava a impor nada, apenas a reciclar o meu som. É como tocar comigo mesmo, mas ligeiramente alterado. Fui tentando deixar espaços livres tanto para ouvir o que se ia passando como para dar espaço a um possível diálogo.” (Aguiar, anexo C)

No entanto, podemos observar nesta improvisação, um momento final onde Schwarz usa um instrumento rudimentar, um fragmento de tijolo amplificado por

um “*piezzo*”⁶⁴, desenvolvendo finalmente uma situação de provocação e liderança musical, despoletando um dueto de ruídos entre tijolo e contrabaixo que assume o momento de clímax de toda a improvisação, funcionando quase como uma coda. Nesta fase final, destaca-se o poder sugestivo do gesto, como o catalisador comum para o diálogo entre os dois performers, que desenvolvem uma comunicação entre movimento e os ruídos. Destacam-se destes relatos, conceitos como: transformação, densificação, navegação, filtrar, ostinato, degradação, espaço, loop.

3.11.4 “Disparate Bodies”

“Disparate Bodies” – Pedro Rebêlo			
Evan Parker – saxofone soprano; Franziska Schroeder – saxofone soprano; Frank Perr – percussão; Pedro Rebelo – piano; António Aguiar – contrabaixo			
Casa da Música – Sala 2	22 de Julho de 2009		DVD
Sound and Music Computing Conference			Inc.

Categorias de Abertura: Grupo, Forma geral fixa, Forma dos eventos livre, Estímulo Exterior dos Grafismos, Indeterminação, Risco, Obra Aberta.



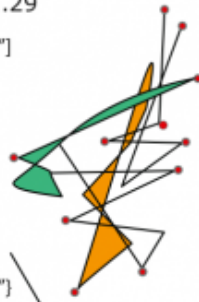
Figura 74 Performance de “*Disparate Bodies*”, de Pedro Rebêlo, com Evan Parker (sax soprano), Pedro Rebêlo (piano), Frank Perr (percussão – performance em vídeo conferência), Franziska Schroeder (saxofone soprano) e António Aguiar (contrabaixo), no 6th Sound and Music Computing Conference 2009.

⁶⁴ Sistema de captação do som por contacto, também chamado de *pick-up*.

“Disparate Bodies” é uma performance inicialmente pensada para músicos instalados em três locais separados geograficamente. Segundo Pedro Rebelo (2010), esta obra aborda a performance em rede como um novo tipo de prática de performance musical e investiga as implicações decorrentes da noção de deslocamento e dispersão da presença no palco. O trabalho baseia-se no desenvolvimento de estratégias performativas e de improvisação que tiram partido dos cenários de desempenho através da rede por meio de notação, robótica, mostradores gráficos e estruturação temporal. O trabalho em si é um conjunto de abordagens díspares que formam a base de uma investigação sobre as relações com o potencial musical (entre músicos, artistas e platéias, composição e improvisação, etc.). Considerando que grande parte do discurso em torno da prática artística em rede se envolve com o desejo global de “reunir”, Rebelo propõe que esta peça leva a “disparidade” como uma forma de resistir ao desejo de unir as entidades e os processos de que dependem, mantendo-os separados. Disparate Bodies é parte de uma série de performances de rede realizadas no Sonic Arts Research Centre desde 2005, com colaboradores da Stanford University. O trabalho faz uso do software desenvolvido, tanto no CCRMA como no SARC. A performance é estruturada através de uma partitura gráfica que fornece materiais para a improvisação, bem como uma estrutura temporal que articula momentos de sincronia entre os três locais. O conceito original consiste numa série de elementos gráficos cuja sequência e duração relativa é determinada pelos artistas e/ou pela audiência. A partitura é então projectada e exibida para os artistas e público nos três locais.

Disparate Bodies v.2
2007.11.29

Cue 1: [88"]



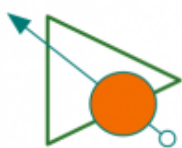
Cue 2: [88"]



Cue 3: [88"]



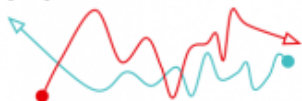
Cue 4: [30"]



Cue 5: [88"]



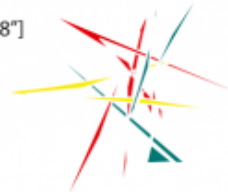
Cue 6: [88"]



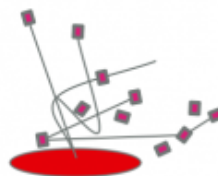
Cue 7: [88"]



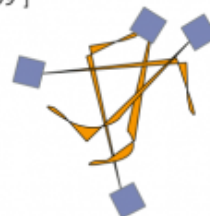
Cue 8: [88"]



Cue 9: [88"]



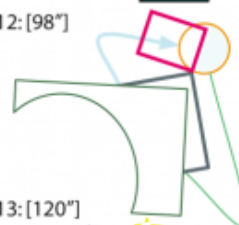
Cue 10: [99"]



Cue 11: [98"]



Cue 12: [98"]



Cue 13: [120"]



Cue 14: [30"]



Figura 75 Partitura Gráfica de “*Disparate Bodies*” de Pedro Rebelo.

Da análise desta performance ressalta a sua componente espacial: quatro músicos espalhados no palco (piano, saxofone soprano, contrabaixo, saxofone soprano) e um quarto músico (percussão) fora deste palco e a uns milhares de quilómetros de distância no Reino Unido, interagindo em tempo real por vídeo-conferência, numa performance conjunta. Este concerto representa um encontro às cegas onde alguns dos músicos não se conheciam.

Da peça em si e da respectiva notação ressaltam as possibilidades infinitas de interpretação, através dos fortes estímulos visuais que funcionam como ignição das improvisações. Embora as interpretações possam ser meras associações individuais e subjectivas em relação ao estímulo visual, o lançamento das figuras no ecrã potenciam a sincronia no início e no fim da mostragem de cada gráfico. O potencial dos grafismos é imenso, devido à sua diversidade formal, movimento e cor. Permitem a atribuição dos parâmetros musicais a cada cor ou elemento gráfico podendo criar uma estrutura que proporcionará coerência formal ao longo da peça. Por exemplo, a atribuição de determinadas texturas a uma cor, ou de regiões do instrumento consoante o gesto do grafismo, ou ainda, um determinado contorno melódico de acordo com a natureza geométrica do gráfico, são apenas algumas das possibilidades. Ainda a possível identificação do performer com uma determinada cor ou configuração formal, permite-lhe entrar ou sair de cena consoante as figuras que vão sendo mostradas no ecrã.

Por outro lado, a sequência dos diferentes gráficos é pré-definida o que confere o controlo do compositor nos tempos de cada episódio, manipulando não o material desenvolvido, mas determinando o encadeamento e o ritmo formal de toda a peça. Embora cada figura do gráfico tenha uma duração independente, a forma do encadeamento é anunciada com uma contagem decrescente acompanhada da intermitência da própria projecção. Estes momentos de pré-aviso permitiram aos improvisadores a preparação dos momentos de transição, seja para concluir o evento anterior, seja para preparar o próximo evento, ou ainda, para manter o contínuo do momento desaguando directamente no próximo gráfico.

Em resumo, podemos afirmar que o improvisador associa livremente gráfico e imagem, reagindo ao estímulo visual e interagindo com os outros músicos, dentro

de uma moldura formal determinada exteriormente sobre a qual não interfere. É uma peça representativa de várias linguagens e que encerra vários dos conceitos desenvolvidos nesta tese, como o conceito de obra em movimento, fortemente baseado na exploração da partitura gráfica e de um pensamento associativo metafórico entre o aspecto visual e a interpretação sonora.

4. Análise global das performances

Do cruzamento das retrospectivas apresentadas anteriormente, podemos formular algumas considerações importantes neste estudo:

- a) observa-se a repetição de *motivos texturais* entre improvisações distintas como, por exemplo, a textura principal em “Ad Libitum II” que pode também ser encontrada no solo em FMI, Santiago Compostela, Salve Regina, Per Anders, Schwars;
- b) observa-se a repetição de *processos harmónicos* como, por exemplo, final de “Ad Libitum II” cadência perfeita Vsus4 a três cordas que aparece em Salve Regina, Santiago Compostela, Per Anders;
- c) observa-se a repetição de *frases melódicas* em transposição, como um comportamento nitidamente *formulaico* como o referido em Salve Regina, Santiago Compostela, Per Anders e Schwarz .

A partir destas evidências de repetição, por vezes conscientes, inconscientes por outras, somos encorajados a concluir que o improvisador gera o seu discurso apoiando-se fortemente num conhecimento de base que vai desenvolvendo ao longo da sua experiência musical, o “Si-autobiográfico” (Damásio, 1999), aplicando soluções repetidas em diferentes contextos. Podemos também justificar que a memória motora e processual tem um papel importante no desempenho de acções não controladas ou premeditadas. Os motivos texturais referidos em a) são um exemplo de uma memória motora que teima em assumir o comando da geração em cinco performances com contextos bem diferentes. A tendência das resoluções harmónicas tonais e os processos de transposição e desenvolvimento motivico são a prova que há um comportamento processual quase formulaico,

que se repete quase involuntariamente em cinco situações distintas. Por outras palavras, sublinhamos as situações citadas na parte teórica, onde os performers comentam repetidamente que as “*mãos parecem tocar sozinhas*” e como este facto afecta o controlo da criatividade e da fluência. Esta situação leva-nos a arriscar que este conhecimento de base são memórias que funcionam como uma linguagem própria ou um referente de processos e soluções que constituem o universo da sintaxe de cada improvisador, o que nos transporta, uma vez mais, para a teoria de Schenker e o seu apelativo slogan: “*semper idem sed no eodem modo*” (1979, p.6), na medida em que, segundo o autor, na música nada de novo acontece, nós apenas testemunhamos novas transformações. Assim como no discurso verbal, onde usamos diariamente as mesmas palavras, o mesmo sistema e a mesma sintaxe para desenvolvermos conceitos e conteúdos diferentes, o improvisador, usa os mesmos motivos, os mesmos processos de transformação, para desenvolver improvisações em diferentes situações, mesmo quando estas ocorrem afastadas no tempo. Acreditamos que parte deste comportamento é inconsciente, tanto a nível motor como a nível do processo generativo (Pressing, 2005). Mas nada disto é bom ou mau, na medida em que são estas as características que permitem ao improvisador desempenhar o seu discurso no decorrer do tempo, mantendo várias tarefas em simultâneo, e que sem estes automatismos, a improvisação não seria possível. Por outro lado, são as mesmas características de automatização que nos empurram contra as barreiras das memórias motoras e para a repetição dos “hábitos” processuais, tão apontados por muitos interessados neste assunto. Sublinha-se, por isso, que repetir está na essência do discurso musical. Não só desenvolvemos um comportamento maioritariamente associativo dentro de uma improvisação, como tendemos a usar um conjunto de processos entre improvisações. Isto é, o improvisador tem ao longo da sua vida um comportamento também associativo que forma a base das suas competências de improvisação e a sua memória de trabalho.

Outro dos problemas encontrado em várias das performances desenvolvidas prende-se com um número considerável de situações onde um instrumentista tende a discursar permanente e interminavelmente. De facto, esta ocorrência

pode ser encontrada em quase todos os exemplos de performance desta Parte II onde o grupo excede os cinco ou seis participantes, como o caso descrito na ópera de Mitterrer, no concerto FMI ou nos casos da performance de “Pandora”. Observamos o problema em todos as performances, em especial com músicos menos preparados no desenvolvimento das competências da improvisação livre e na consequente responsabilização da geração colaborativa. Esta situação, também comentada por alguns autores, é geralmente observada nos primeiros passos da improvisação mais aberta, talvez por uma necessidade de controlar o processo da geração no decorrer do tempo. Isto é, um comportamento típico da vida em sociedade, onde interessa manter a participação acima de qualquer outra prioridade. Participar permite também seguir o fluxo sem perder “*o fio à meada*”, ou seja, estando em contacto permanente com o desenrolar dos acontecimentos, desenvolvemos uma sensação de segurança e de pertença. Apesar de estas situações serem executadas por músicos de elevado mérito artístico, este comportamento revela-se quando o performer (menos experiente na criação improvisada livre) é obrigado a decidir a sua participação no desenvolvimento da improvisação. Pelas razões apontadas anteriormente, o instrumentista tende a participar inconscientemente, sem pesar a função e o contributo da sua participação de evento para evento. A partir desta constatação, podemos afirmar que estas poderão ser algumas das causas da menor abertura nas improvisações com grupos mais extensos, assim como, de um consequente resultado sonoro recorrentemente denso e massivo. Parece-nos imprescindível desenvolver momentos de consciencialização e sensibilização do grupo sobre estes assuntos de responsabilidade na criação colaborativa.

A adopção de um idioma ou de uma linguagem para a improvisação coloca o performer numa situação imediata de conforto, pois afasta a possibilidade de uma possível indeterminação do idioma, permitindo a previsibilidade e a antecipação. No entanto esta pode ser uma prisão na medida em que priva o improvisador da possibilidade de outras respostas e desenvolvimentos. Nas performances com idioma determinado, “Lila” – Jazz, nota-se uma fluência natural não só ao nível do discurso melódico, mas também, ao nível do acompanhamento, que se adapta automaticamente ao contexto do fraseado do solista. Por outro lado, observa-se

uma maior resistência quando o solista se afasta do padrão da linguagem, factores que abrem e fecham o espectro da improvisação.

As expectativas perante a inclusão de um jogo em improvisações, foram largamente ultrapassadas. Tanto no concerto *FMI* como nas performances de “Pandora”, o jogo não só constituiu um elemento estimulante, como assumiu um papel central no decorrer da performance. O jogo acabou por regular a atenção e a concentração dos instrumentistas e determinar uma função estruturante onde foi dada primazia ao desenrolar dos acontecimentos. O sentido de oportunidade na apresentação das funções é aguçado para o desempenho musical adequado, assim como, para a sua contribuição para o equilíbrio e contorno formal geral.

A grande maioria das performances gravadas foram desenvolvidas através de um *plano* elaborado previamente. Os resultados demonstram que a existência de um *plano* ajuda inequivocamente a guiar as improvisações, especialmente em grupo, que pode ser observado nos casos onde é apresentado mais do que uma versão do mesmo referente (“Lila”, “Pandora”), casos que ilustram versões com um grande grau de coerência e similaridade. Por outro lado, fica também comprovado que o *plano* de uma improvisação é uma estrutura aberta, pois comporta desvios ao percurso estabelecido através de novas decisões, ou mesmo, de erros e enganos (como observamos na gravação em quarteto de “Lila”, onde o *plano* original não foi completamente cumprido, obrigando o grupo a uma reorganização donde surgiu um resultado novo e interessante).

Quanto às situações de *obra aberta* exploradas na parte prática, surge novamente a questão sobre a prática destas formas e a respectiva percepção do público. No primeiro caso e com a obra “Solo” de Peixinho, observa-se uma quase repetição inconsciente do percurso entre os fragmentos abertos do *Intermezzo*. Poderá isto levantar a questão em relação às obras abertas, de uma tendência de repetição de uma sequência “favorita”? Com base nos elementos de performance desta tese não podemos dar uma resposta definitiva, pelo que se sugere uma estudo específico sobre esta matéria. Da audição das duas versões desta obra não sobressai o elemento móvel como um acontecimento principal de percepção. Na verdade, a obra permanece a mesma para os ouvidos exteriores, o que nos

encoraja afirmar que a poética das obras em movimento reside ao nível do performer e do compositor, sendo de menor interesse para o público. No entanto, sabendo que este tipo de organizações podem estimular e motivar o performer, depreende-se que o resultado desse entusiasmo aguça a criatividade e, consequentemente, o resultado final, factor que será com certeza recebido pelo ouvinte. Concluimos então, que o público receberá sempre um resultado estimulante da obra aberta.

Para finalizar, uma referência de destaque para os eventos *Blind Date*, na medida em que eles representam os momentos de maior abertura dentro destas performances. Na verdade, observamos eventos que envolvem quase todas as categorias de abertura determinadas anteriormente e constituem também uma forma de verdadeira comunicação, argumentação, colaboração, respeito, solidariedade, assim como, performances de indeterminação, de indecisão, de risco e também de grande exposição. Nestas, o performer fica numa arena onde todo o seu conhecimento de base se torna o escudo da sua argumentação ou a nudez das suas incapacidades. Encorajamo-nos a afirmar que os *encontros-às-cegas* ou *blind dates* são um palco ideal para o desenvolvimento da improvisação.

5. Estudo Empírico

A realização de um estudo empírico nesta investigação surge de uma evidência que se vai construindo quando se investiga sobre a improvisação musical e no facto de existirem poucos estudos onde as declarações dos músicos intervenientes no processo de improvisação sejam o material principal.

5.1 Objectivos do Estudo Empírico

Os objectivos principais deste estudo empírico assentam na necessidade primordial de dar resposta a algumas das problemáticas levantadas no desenvolvimento da parte teórica desta investigação e que falta abordar. A saber:

- 1 – “O que pensam os improvisadores durante a performance?”, apresentado no início da tese (p.10);
- 2 – Analisar o comportamento Associativo/Interruptivo da improvisação exposto por Clarke (2005), Kenny e Gellrich (2002), Pressing (2005);
- 3 – Analisar e classificar os relatos segundo as categorias inuniciadas por Pressing (Objecto, Caracterização e Processo), e encontrar manifestações do uso da Metáfora.

A necessidade da recolha de relatos dos improvisadores surge fortemente inspirada na urgência formulada por Sloboda (2006):

“There is a need for detailed and controlled study of in vivo improvisations. Although concurrent protocols could not easily be obtained from an improviser, the next best thing would be an immediate retrospection. By recording an improvisation and then playing it back to the performer, with as many pauses and backtracks as required, we could hope to obtain a detailed record of the conscious decisions involved in constructing the improvisation. Experimental studies also suggest themselves. For instance, one could pre-record simple repeated chord sequences and ask performers of varying to provide as many different melodic variations as they can. Effects of the ‘stereotypicality of the chord sequence, or its speed, could then be examined. There is a rich untapped vein of data here which urgently awaits psychological attention.” (Sloboda, 2006, p.149)

Atendendo à preocupação deste investigador sobre a escassez de estudos fidedignos sobre improvisação, parece-nos importante desenvolver um trabalho de campo que comporte a recolha de registos elaborados pela mão do improvisador dando ênfase ao processo de recordar através da audição. Ao mesmo tempo, surge neste trabalho a oportunidade de pôr à prova a informação relativa aos modelos desenvolvidos por Jeff Pressing (2005), mas que falta experimentar e validar:

“During any improvisation, when possible object, feature, and process arrays types are basically fixed, novel sensory input will be analysed and assigned to existing categories, or, if the fit is too poor, into existing categories plus deviations. In this model such a description is also considered to apply to generation of action. That is, novel actions are built primarily by distorting aspects of existing ones.” (Pressing, 2005, p. 162)

De igual forma, podemos ainda validar o papel da metáfora como figura determinante na integração do movimento entre categorias:

“In other words, the image or metaphor enables the co-ordinated modification and resetting of whole classes of array components in a fashion ensuring spatial and temporal coherence.” (Pressing, 2005, p.162)

O modelo analítico apresentado por Pressing no seu estudo baseia-se na geração de novos vectores musicais a partir dos anteriormente executados. Assim, cada continuidade dada a um determinado estímulo pode focar a atenção sobre três aspectos: objecto, caracterização, processo (O, C, P).

No entanto, na apresentação da sua análise, não é clara a atribuição dos vectores a cada acção. Menos clara é a natureza dos exemplos dados por Pressing ilustrados na figura 76.

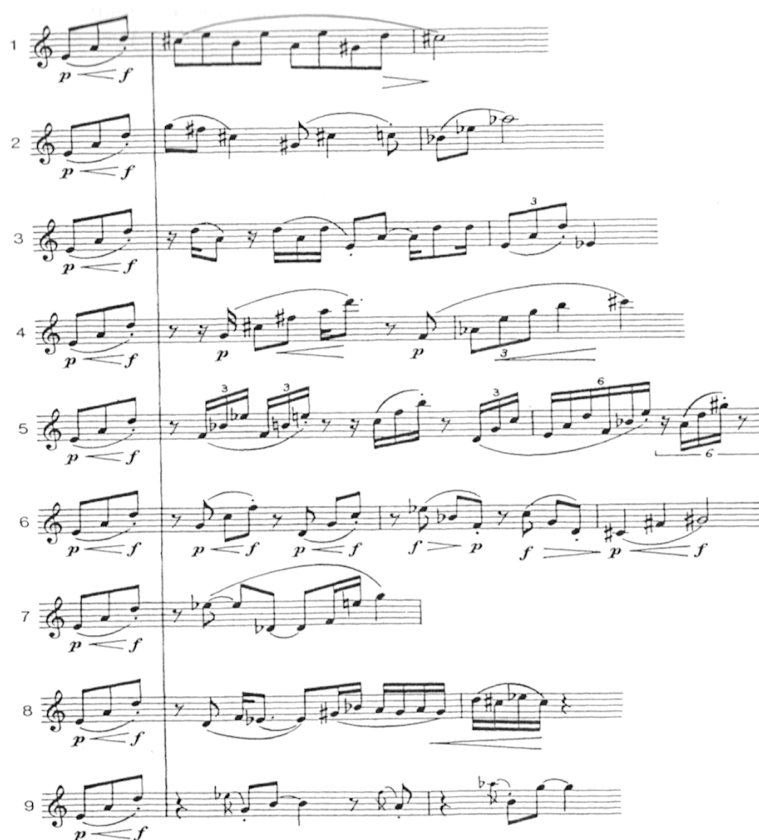


Figura 76 Continuações ao motivo E-A-D (Pressing, 2005, p.163).

Nesta figura e após a apresentação de um referente em notação tradicional, o autor deste estudo diz-nos que as frases musicais apresentadas são “*a number of possible continuations*” (Pressing, 2005, p.162), sem tornar claro se estas foram realmente improvisadas, quem foi o performer e em que situação, ou se são sugestões compostas no mais tradicional processo composicional e notadas calmamente, desvirtuando, se assim for, todo o processo improvisativo.

Contudo e apesar das suas continuações terem bastante interesse musical, surge a hipótese de validar este processo com um estudo comparativo de várias improvisações de vários performers sobre um mesmo referente, continuações realmente improvisadas, utilizando o mesmo tipo de análise apresentada por Pressing, na atribuição das categorias de *objecto*, *caracterização* e *processo*.

5.2 Organização e Metodologias do Estudo Empírico

Para a concretização dos objectivos enunciados desenvolveu-se um modelo baseado na proposta de Jeff Pressing (2005) e nos pressupostos levantados pelo autor sobre o pensamento *associativo/interruptivo* e as categorias de *objecto/caracterização/processo*. Desta forma passa-se a descrever a estratégia metodológica do estudo empírico:

- 1) Para continuar, comparar e validar a tese de Pressing (2005), será oferecida aos improvisadores a mesma ideia musical, o motivo (E-A-D) tocado num instrumento (piano).



Figura 77 Motivo E-A-D.

- 2) Será pedido aos improvisadores para executar livremente dez possíveis continuações da ideia musical dada.
- 3) Gravar a performance de cada improvisador e pedir uma retrospectiva escrita dos acontecimentos musicais, tão exaustiva quanto possível acompanhada da audição do original, com tantas pausas e repetições quanto as desejadas (como sugerido por Sloboda, 2006).

Pretende-se obter o testemunho detalhado das decisões e dos processos envolvidos na construção da improvisação, pelo próprio improvisador. Destes testemunhos procurar-se-á encontrar todo o tipo de informação que nos possa fornecer uma visão esclarecedora daquilo que pensa o improvisador quando actua, as suas decisões, os processos, os modelos, os planos e esquemas, os referentes, a linguagem e o vocabulário mais comum, assim como os constrangimentos mais usuais e a relação que desenvolve com as soluções tomadas em tempo real. Através deste estudo, pretendemos ainda observar a

validade dos comportamentos *associativos* e *interruptivos* levantados por Pressing, assim como, clarificar o processo de geração e a eventual repetição processual em diferentes contextos de improvisação que, a comprovar-se, constituirá um grande passo na construção de uma gramática da criação musical no decorrer do tempo. Pretende-se ainda registar processos de feedback que comprovem os mecanismos de controlo e correcção abordados na Parte I desta investigação.

Método de análise da informação do trabalho de campo.

Como este estudo incide sobre um modelo a comprovar de Jeff Pressing, serão usados os mesmos conceitos de classificação do autor, ao qual se propõe acrescentar outros para complementar o estudo sobre o uso da metáfora como estímulo à improvisação.

As categorias usadas nesta análise são:

Objecto, Caracterização, Processo, Metáfora, Interrupção e Associação.

Começando pelas últimas categorias, Jeff Pressing (2005) considera que, numa base generalista, só há dois tipos de gerações possíveis:

- *Associação* – quando a geração dos eventos usa material *aparentado*, isto é, que mantêm relações entre si (categoria contendo os vectores Objecto, Caracterização, e Processo);
- *Interrupção* – quando há contraste e ruptura com o material inicial, que deixa de ter condições de identificação suficientes para ser reconhecido como *derivado* do material anterior.

Como observamos anteriormente na exposição do modelo de Jeff Pressing (Parte I), o processo associativo é representado por três vectores de geração que têm as seguintes interpretações:

- *Objecto* – sempre que o motivo dado seja usado na íntegra;
- *Caracterização* – sempre que parte das características do motivo sejam usadas;

- *Processo* – sempre que haja um processo de transformação do motivo dado descrito pelo improvisador.
- *Metáfora* – Serão referidas as palavras e os processos de transferência de significação, para apurar o papel da metáfora na improvisação.

Neste estudo de caso e numa primeira fase, usa-se o método analítico quantitativo no sentido de se encontrar um conjunto das acções e conceitos mais utilizados pelos improvisadores intervenientes. Serão seleccionados todos os conceitos declarados por cada improvisador que possam ser classificados dentro das categorias anteriormente enunciadas. Em seguida, os conceitos serão transportados para um quadro geral, no sentido de os classificar pelas várias categorias. Os conceitos serão ordenados pelo número de incidências totais. Na figura seguinte apresenta-se um excerto do quadro geral com os cinco primeiros conceitos onde podemos observar as respectivas categorias e as suas classificações.

		Quantidade	Percentagem	Objecto	Caracterização	Processo	Metáfora	Interrupção	Associação
1	Motivo	59	7,56%	x					x
2	Notas	35	4,49%	x					x
3	Ideia	27	3,46%	x					x
4	Melodia	25	3,21%		x	x			x
5	Quartas/Quintas	24	3,08%	x	x				x

Figura 78 Excerto do Quadro geral com os cinco primeiros conceitos e respectiva categorização. O quadro completo pode ser consultado nos anexos deste trabalho.

Finalmente, será feita uma análise comparativa qualitativa entre todos os improvisadores, tentando chegar a uma interpretação da perspectiva subjectiva dos seus conceitos, no sentido de encontrar unidades de comportamento características na improvisação, e em especial um conjunto de decisões recorrentes no processo generativo.

Definição e constituição da Amostra

Para a realização deste estudo empírico procurou-se seleccionar uma amostra que se inscrevesse segundo os seguintes critérios:

- *Músicos instrumentistas com práticas desenvolvidas na improvisação musical.*

Dos 15 indivíduos seleccionados (Anexo D2.), encontramos 9 Músicos Profissionais e 6 Estudantes do nível superior. Das 15 entrevistas efectuadas, foram consideradas 11 para este estudo, por razões de perda da gravação por motivo técnico (1 caso), ou pela não entrega do relato por parte do indivíduo (3 casos).

Dentro das 11 Performances/Entrevistas, classificamos:

Os instrumentistas:

- . 3 pianistas, 1 organista, 3 contrabaixistas, 2 guitarristas, 1 saxofonista e 1 cantor.

A formação de base dos improvisadores:

- . 3 formação clássica – curso superior, 8 formação jazz – curso superior.

Idade dos indivíduos:

- . Idades compreendidas entre os 27 e os 47 anos, todos do sexo masculino.

Espaço geográfico:

- . Todos os improvisadores são residentes ou têm actividade na área do Grande Porto.

Não foram entrevistados improvisadores de instrumentos de *altura indefinida* devido a um desenquadramento perante a forte relação intervalar de alturas do motivo usado neste estudo e consequente dificuldade de uma análise melódica/harmónica extensiva.

5.3 Análise dos conceitos

Devido à sua extensão e por razões práticas, a apresentação dos materiais recolhidos neste estudo encontra-se no corpo dos anexos, Anexo D (p.369).

Foram seleccionados 239 conceitos, 127 dos quais foram declarados apenas uma vez, observando-se que somente sensivelmente metade das palavras foram usadas pelo menos mais do que uma vez. Contudo, se observarmos atentamente os termos mais utilizados – “*motivo*” (59), “*notas*” (35), “*ideia*” (27), “*melodia*” (25), “*quartas/quintas*” (24), podemos encontrar alguns que representam genericamente um mesmo conceito. Quando os improvisadores se referem às “*quartas ou quintas*” estão a falar do motivo principal que foi dado como mote para as continuações. Também, grande parte da utilização da palavra “*ideia*” está associada ao mesmo conceito. Ainda o termo “*notas*” refere-se maioritariamente às notas do motivo dado. Desta forma, se associarmos estes conceitos, passamos para um número de utilizações superior a 18% do total, arrebatando todos os outros conceitos para segundo plano. Isto pode anunciar uma possibilidade de os improvisadores terem centrado a sua improvisação na manipulação do motivo inicial. No entanto, na atribuição das categorias Objecto, Caracterização e Processo, as palavras “*motivo*” e “*ideia*” são conceitos generalistas, enquanto que “*quartas*” ou “*quintas*” afloram uma Caracterização específica para além do objecto, isto é, o improvisador atribuiu uma determinada característica ao objecto, neste caso intervalar. A segunda palavra mais usada pelos músicos é o conceito de “*notas*”, conceito lato e indiferenciado que, no entanto, revela uma atribuição de importância ao uso das alturas. A palavra “*ideia*” surge como a terceira palavra mais usada pelos improvisadores. Em geral esta palavra refere-se ao motivo dado ou, de uma forma mais lata a qualquer processo de intenção generativa. A palavra “*melodia*” aparece-nos como quarto conceito mais utilizado e primeira palavra que indica uma preocupação especial com o conceito de horizontalidade na música (25 vezes), por oposição ao conceito vertical de “*harmonia*” (9) e de “*acordes*” (18). Estes conceitos implicam já uma decisão processual se bem que num sentido muito abrangente.

O primeiro conceito que designa uma decisão específica que envolve uma competência processual é o conceito de “*desenvolvimento*” (17) que, curiosamente, se encontra em oitavo lugar. Este processo é mais do que “*repetir*” ou “*variar*”, que apenas soma 12 citações, e que implica acrescentar qualquer coisa àquilo que foi feito até então, um processo assumidamente criativo. Com o mesmo número de utilizações (17) é a alusão ao sistema “*modal*”, organização que rivaliza no pensamento e nas opções com o sistema harmónico tonal, embora para muitos improvisadores seja um sistema compatível de atribuição de escalas para a tonalidade e para os acordes. Curiosamente, uma das palavras que aparentemente nos pareceria ser mais usada numa prática como a improvisação, aquela que está associada directamente à produção artística, a palavra “*Criação*” aparece apenas em sexto lugar com 18 referências. Não menos interessante será o facto de a palavra central de todo este assunto, a palavra “*improvisar*” apareça somente em 25º lugar.

Por outro lado, se procurarmos situações de interrupção, como nos sugere Jeff Pressing, como a outra única possibilidade de pensamento, veremos que esta é, sem dúvida, uma opção tardia que só surge depois de se terem esgotado os processos associativos e geralmente durante as últimas continuações do improvisador. A primeira palavra da listagem referente a uma situação de interrupção encontra-se na posição 23º “*Fugir*” e a segunda alusão “*Contrastar*” em 28º lugar. Observa-se neste estudo que o processo de associação domina por completo as decisões dos improvisadores com uma percentagem expressiva de 94,%, observando-se o uso da interrupção em apenas 6% (fig.79).

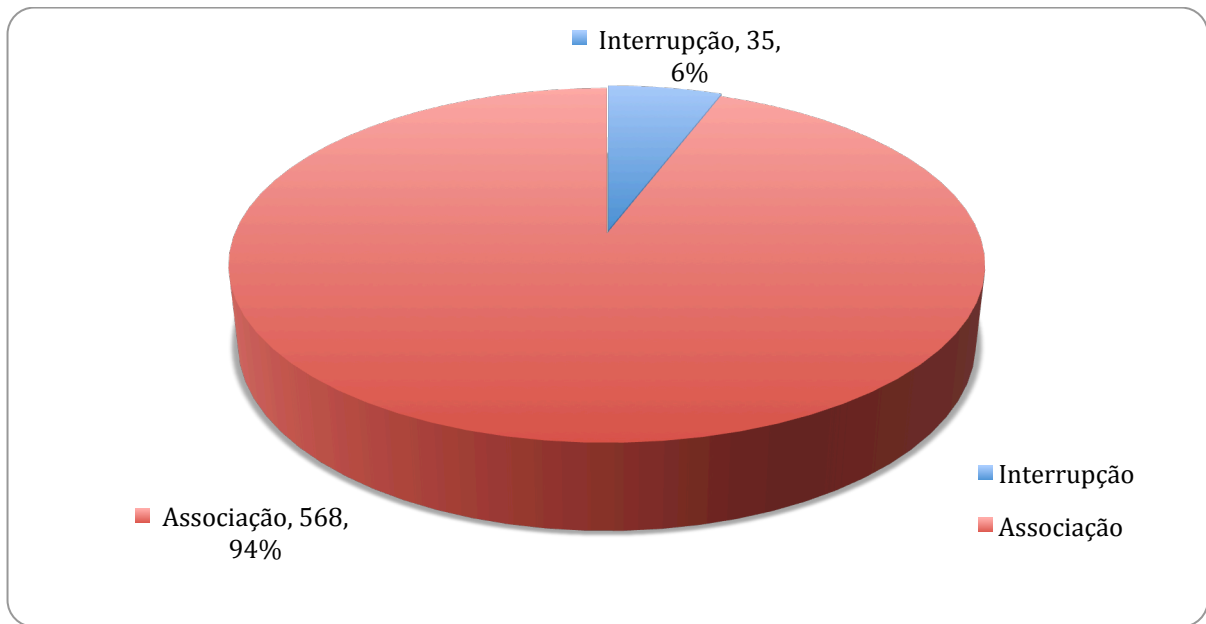


Figura 79 Relação dos processos associativos e interruptivos.

Se compararmos o desenvolvimento geral de cada improvisadores, podemos constatar que há um tendência associativa ao longo da maioria das continuações apresentadas. Porém, quando o improvisador percebe que está a chegar à última continuação, a derradeira improvisação, tende a fornecer uma versão mais afastada ou mesmo interruptiva, como representação do oposto e do corte com o discurso, como na retrospectiva de Carlos Azevedo:

“Como já estava farto tentei fazer algo que ainda não tivesse acontecido...”

(Azevedo, anexo C)

O quadro que se segue representa os primeiros cinquenta conceitos usados pelos improvisadores neste estudo.

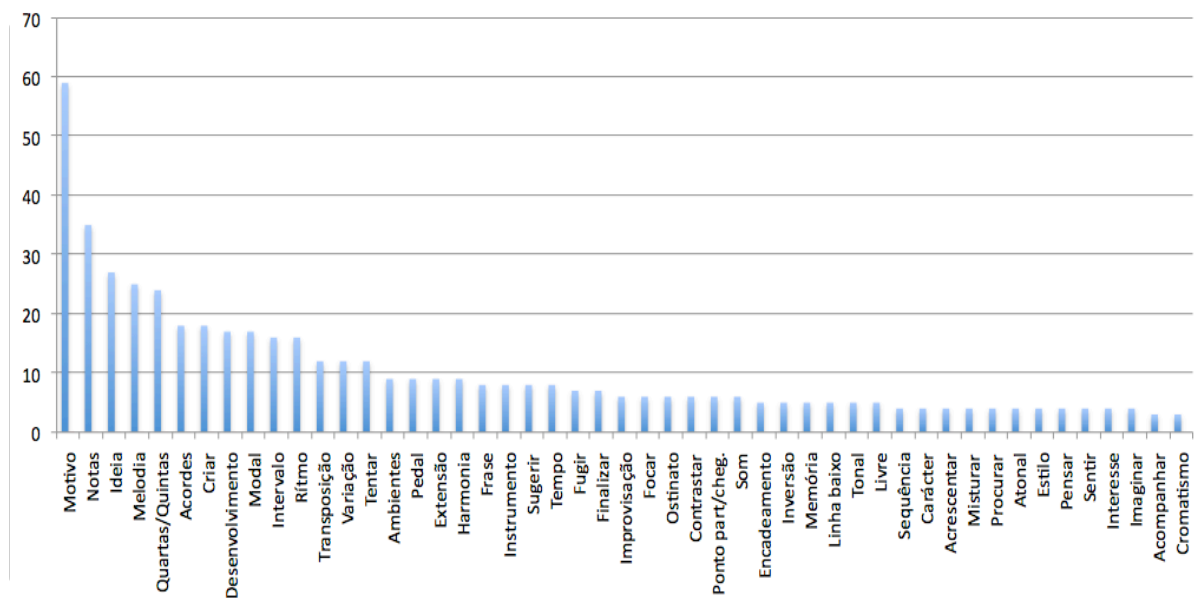


Figura 80 Gráfico dos 50 conceitos mais usados.

Objecto, Caracterização e Processo

Se observarmos a distribuição dos vectores desenvolvidos em cada categoria, *objecto*, *caracterização* e *processo*, constatamos uma distribuição equilibrada entre estes três componentes do discurso, com 29% de ocorrências Objecto, 30% de Processo e 41% de Caracterização (fig.81). De uma forma geral, observa-se a existência de alguns conceitos que abarcam as três categorias como “*Transposição*”, “*Variação*”, “*Encadeamento*”, “*Inversão*”, “*Fuga*”, exemplos de processos de exploração e desenvolvimento que implicam a caracterização e, consequentemente, a presença de um objecto.

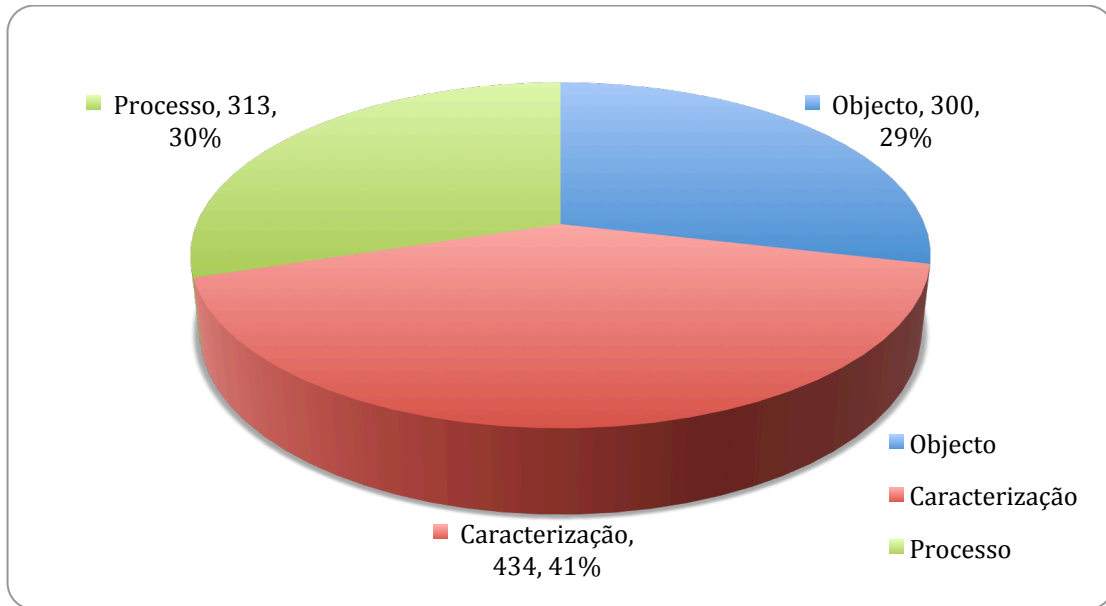


Figura 81 Relação das ocorrências entre Objecto, Caracterização e Processo.

Reconhece-se a dificuldade na atribuição destas três categorias propostas por Jeff Pressing (2005), em especial em alguns conceitos mais vagos, metafóricos ou de interpretação mais subjectiva. A leitura destas atribuições pode por isso gerar ambiguidades, problemas também observados e comentados na leitura dos exemplos sugeridos no trabalho de Pressing (capítulo 4. Teorias sobre desenvolvimento e processos generativos da improvisação). No entanto, poder-se-á concluir que a *caracterização* revela uma pequena predominância por compreender uma acção centrada na percepção do material musical (memória a curto prazo). A razão desta dependência entre os três vectores pode justificar-se pelo facto de, para podermos repetir um *objecto* musical somos obrigados a *categorizá-lo*, assim como, para desenvolvermos um *processo* somos obrigados a reunir as *características* do objecto que vamos usar, assim como a forma como as vamos *processar*. Podemos então afirmar que, processar depende da caracterização que, por sua vez, depende das características naturais do objecto. E esta ligação pode corresponder a uma possível correspondência dos estádios da memória apresentada por Snyder (2000), com as entidades de Pressing (2005):

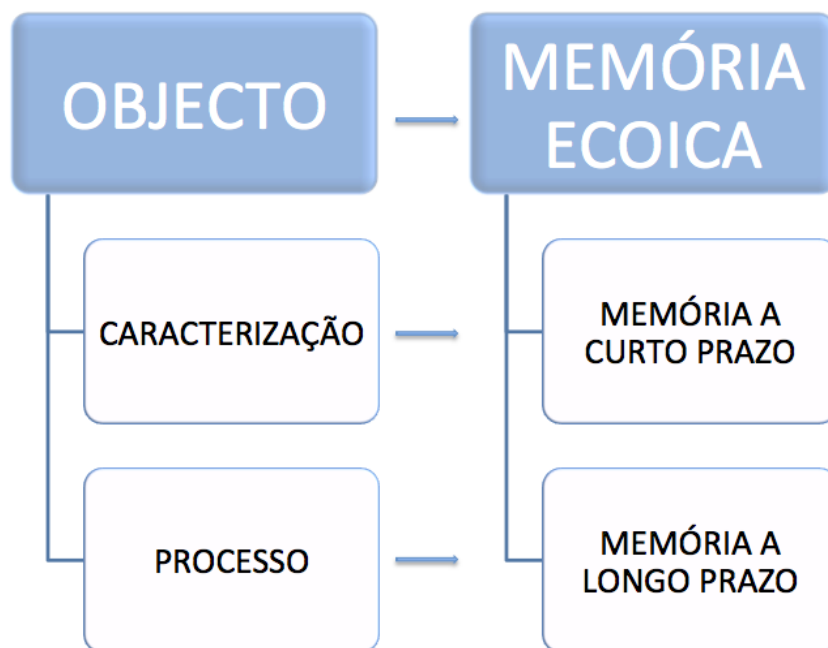


Figura 82 Proposta de correspondência entre os vectores Objecto, Caracterização e Processo (Pressing), e as três memórias (Snyder).

O exercício de fazer esta correspondência entre as três categorias da memória e os três momentos da geração improvisada, pode fazer sentido, na medida em que, o objecto é primeiramente captado por um processo automático inconsciente que tem lugar na memória ecoica; o processo de caracterização tem lugar na memória a curto prazo que retira os traços principais do objecto; enquanto que o desenvolvimento processual implica, de alguma forma, um tempo de acção mais longo e de um agrupamento que é levado a cabo pela memória a longo prazo.

Na contabilização dos termos metafóricos não foram considerados aqueles que fazem parte da linguagem musical como *altura* ou *andante*, que, conforme abordado anteriormente, são metáforas tradicionais da música. No entanto, algumas palavras como *ostinato* têm uma conotação metafórica mais importante porque pode estar associada a uma relação entre obstinação e repetição compulsiva de um evento musical, que pode influenciar e estimular a atitude, a energia e o carácter da acção geradora do performer. Da análise dos resultados deste estudo, observa-se que o processo de representação metafórico desempenha um papel importante, pois foram relatadas 143 ocorrências relativas

a este conceito. Por conseguinte, um valor de 18,33% do total das ocorrências reforça a importância referida pelos autores sobre o poder da metáfora na improvisação (capítulo 2. A Memória e a Experiência Formal), como um elo global de ligação entre as categorias, que facilita a geração do movimento musical (Snyder, 2000). Por outras palavras, a metáfora permite a reciclagem do material, garantindo a coerência musical dos processos de geração no espaço e no tempo. O papel da metáfora assume um destaque de importância maior na improvisação, devido à sua função inspiradora do momento, tão importante na ignição do momento improvisativo. Por outro lado, a permanência de uma imagem durante um evento musical pode ajudar o performer a equilibrar o gesto e o contorno do seu discurso, e desta forma, a uma coerência textural e formal da sua improvisação.

Dentro dos conceitos metafóricos mais usados neste estudo de caso, destaca-se a referência a um “*ambiente*” musical, a interpretação de não “*fugir*” a uma situação, o desenvolvimento de um “*ostinato*”, de “*imaginar*” ou de “*pintar*” os sons como se fossem “*cores*”. Podemos ainda observar frases ligadas ao humor que liga frequentemente os sons a metáforas:

“Algo de barroco à mistura mas de um barroco “carrascão” já do fundo da pipa.”

(Kiko, anexo C)

Estamos perante comentários muito comuns, como forma de exteriorização da sensação tanto geradora como de uma metáfora descritiva, uma forma de avaliação da própria performance – a autocrítica.

Dos 11 improvisadores, 9 escreveram voluntariamente relatos de auto-crítica, embora não lhes tenha sido pedido, representando cerca de 82% dos participantes. Deste grupo, 3 relataram um só ponto de auto-crítica. Dos restantes, 4 relataram mais de 10 momentos de auto-crítica. Aproximadamente 80% dos casos revelam um discurso relativo a acções que não correram como desejavam ou que o seu resultado não foi satisfatório:

“O E (mi) foi falha humana, bem como a repetição do G (sol.)” (Marques, anexo C)

Esta declaração é um exemplo que revela a assunção do erro, neste caso sem incorporação do acidente no desenvolvimento do material.

“Devo ter-me esquecido.” (Tavares, anexo C)

Frase que revela um dos problemas mais importantes na improvisação, amplamente sublinhados por Boulez (1976) e Dahlhaus (1987). O problema evidenciado por Tavares sublinha uma ocorrência bastante comum da improvisação sobre a dificuldade de memorização de eventos ainda frescos que são alvo da memória a curto prazo. Lembrando-nos que esta memória ocorre num espaço entre 3 a 5 segundos, corresponde geralmente a eventos que vão desde um motivo a uma pequena frase ou membro de frase. Neste estudo, a frase dada para o improvisador continuar encontra-se justamente nesse período da memória a curto prazo. Queremos referir que vários dos improvisadores pediram, entre as primeiras continuações, para ouvir de novo o motivo dado porque já se tinham esquecido. Por outro lado, podemos sugerir que com a sobreposição de tarefas do improvisador – decidir, executar, avaliar – alguns eventos musicais possam ser esquecidos com facilidade, sobretudo pela necessidade de continuar e manter o fluxo musical.

“Excesso de linguagem harmónica.” (Ayerst, anexo C)

Exemplo significativo que revela como a adopção de uma linguagem (neste caso, da sintaxe tonal) se pode transformar num constrangimento por excesso, e neste caso, de um menor grau de abertura. Esta situação pode estar também relacionada com as memórias do corpo, como refere Peter Rundel (entrevista, anexo E), no sentido em que, por vezes não conseguimos conter os mecanismos enraizados pela repetição e pela prática. Outros casos como:

“O menos conseguido.” (Gomes, anexo C)

revelam situações simples e recorrentes que demonstram um reconhecimento da não correspondência entre intenção e resultado.

Contudo, podemos justificar uma acção através de uma razão emocional. Podemos observar relatos onde uma ideia de oposição pode ser conseguida mais

rapidamente por uma associação metafórica do que através da análise e caracterização do momento musical anterior:

“Como já estava farto tentei fazer algo que ainda não tivesse acontecido...palavra de ordem RAIVA.” (Azevedo, anexo C)

Esta declaração revela uma situação de interrupção por saturação, interrupção processada através de uma associação exterior à música, apelando claramente a um estado de espírito oposto, isto é, uma imagem metafórica que guia toda a produção musical de contraste. Neste caso, entende-se que a auto-crítica é justificada por uma situação emocional.

Contudo, nem todas as críticas são focadas em aspectos negativos: do total das declarações de autocritica (55), 12 são de raiz positiva, representando 21,8% de satisfação entre intenção e resultado.

“Forte sentido de final.” (Ayerst, anexo C)

“Interessante no final.” (Cavalli, anexo C)

Importante referir que outras situações de autocritica são desencadeadas através de expressões metafóricas humorísticas:

“Ambiente BobMacFerrin de trazer por casa.” (Kiko, Retrospectiva, anexo C)

Encontramos ainda, declarações que revelam formas de auto-motivação, como na seguinte frase:

“Arriscar para haver mais adrenalina, mais expressividade.” (Santos, anexo C)

Nesta frase podemos observar uma decisão consciente perante o risco, como um caminho para aumentar a dimensão da performance, uma motivação para a transcendência do momento. O risco pode assumir um constrangimento na improvisação que, neste caso, se torna um constrangimento operativo, no sentido em que o performer sabe que quando colocado em situações de perigo, responde positivamente à tensão provocada pela adrenalina, usando o constrangimento em seu proveito.

Podemos observar ainda alusões indirectas a um nítido comportamento oriundo do jogo:

“Batota. Acho que apenas comecei a debitar notas e voltei mais tarde ao motivo para não ficar completamente alheado da tarefa. Creio simplesmente que naquele momento não estava concentrado no motivo, talvez necessidade de o largar para regressar mais tarde.”
(Kiko, anexo C)

Embora a própria expressão - “batota” - seja uma metáfora, esta declaração está também circunscrita no *comportamento episódico* descrito anteriormente, onde muitas vezes, o material executado pelo performer tem apenas a função de manter vivo o discurso enquanto ganha tempo para encontrar o seu rumo ou de descobrir rapidamente uma solução que não surge de imediato.

As declarações de autocritica encontradas neste estudo encorajam-nos a afirmar que os improvisadores usam com frequência o processo de auto-avaliação como ferramenta importante no seu desenvolvimento (82%). Os relatos das auto-avaliações foram espontâneos pois não faziam parte do exercício pedido aos performers, pelo que a quantidade de referências poderia ser ainda mais expressiva caso tivesse sido solicitado nesta experiência. De qualquer forma, estes resultados vêm-nos confirmar a constatação do estudo no jazz de Lisa May (2003):

“Stepwise multiple regression revealed self-evaluation of improvisation as the single best predictor of achievement in instrumental jazz improvisation with aural imitation ability as the second best predictor.” (May, 2003, p. 245)

Lisa May desenvolveu um estudo que confirma o papel da auto-avaliação no processo de desenvolvimento do jazz, já anteriormente abordados por McDaniel (1974) Bash (1983) e Greenagel (1995) com resultados equivalentes, trabalhos citados por May (2003).

O desenvolvimento deste estudo empírico não previa a investigação pormenorizada do papel da auto-avaliação na improvisação. No entanto, da análise dos relatos não era possível ignorarmos uma incidência tão expressiva de situações de auto-crítica nas improvisações. Estudos futuros devem aprofundar

esta questão e desenvolver as relações entre a auto-crítica (como processo de auto-avaliação) e o desenvolvimento de competências dos improvisadores.

6. Conclusões

Nesta investigação procurou-se produzir uma construção reflexiva capaz de expressar a complexidade da acção de improvisar, a intuição e a razão, a intenção e o resultado, o corpo e a mente, o tempo e a memória, enfim, um trabalho capaz de reflectir o sensível com a experiência.

A tentativa de compreender tão vasta problemática fica longe de ser esgotada e muitos assuntos ficaram por desvendar e outros por serem simplesmente descobertos. Se no início esbarramos recorrentemente numa dialéctica Composição/Improvisação, fomos encorajados a abandonar gradualmente esta fixação e avançar para outras ideias mais produtivas na resolução dos problemas da improvisação. Constatamos que o acto da improvisação é único e insubstituível, pois não pode ser trocado por nenhuma outra actividade musical. Ao contrário, pode ela contribuir muitíssimo para o desenvolvimento de quase todas as outras formas de comunicação musical. Parece-nos também provável que o gatilho de toda a criação assente num comportamento original improvisativo, ao qual músico, performer e compositor recorrem a um mesmo estímulo, à imaginação e à verve. Contudo, desde cedo descobrimos quais os constrangimentos e os problemas da improvisação, responsáveis pelo seu dom e pela sua fortuna, pelas suas virtudes e pelo seu “calcanhar de Aquiles”: é uma arte da *performance* e por isso depende do *tempo*, e também por isso, padece dos problemas da *memória*. Por outro lado, um dos problemas da performance revela-se pela necessidade de um corpo, um corpo e uma mente que coexistem num palco. Por isso, o performer improvisador depende de um controlo motor e de um controlo mental que tentam agir em sintonia numa dialéctica espaço/tempo. Mas este jogo nem sempre é pacífico pois ambos têm as suas especificidades e mecanismos próprios que, por vezes, se atropelam. Por um lado, os automatismos, memórias motoras que nos permitem gerar uma infinidade de espectaculares tarefas, mas que nos impedem, por seu turno, de executar outras. No outro quadrante, os problemas oriundos de uma limitação da memória intelectual que nos prega partidas do alcance das nossas decisões, problemas de recuperação e de interferência de memória na experiência musical e no controlo

formal. Ainda do mesmo lado, a tendência do eterno retorno ao “conforto” das linguagens com as quais somos fluentes, mas que nos podem inibir para o encontro da novidade e da invenção. E esta tendência é, também, um tipo de memória automática, uma memória potencialmente “castradora”. Ora, é justamente este o cenário que convida o improvisador à transcendência, abdicar de uma perfeição utópica, acreditando que este risco da indeterminação o levará à utopia da criação livre, essa sim, inalcançável mas pura.

Compreender este acto complexo, convida-nos a tentar compreender o pensamento durante o acto da improvisação (a questão colocada nesta tese), e dissecar a confusão de processos e decisões para uma análise reparadora dos seus males. Contudo, esses processos ocorrem em privado, no interior da mente do improvisador, onde o próprio tem dificuldade de entrar e, ele mesmo, compreender. E se para alguns (investigadores e críticos da música) esta possa constituir uma barreira indesejada, para outros, ainda bem que assim é:

“It is fortunate for all concerned that performers can never tell us every last detail about their modes of performance; if they could, the performances would be superfluous as well their lifeless.” (Blum, 1998, p.28)

Verificamos que o processo de investigação não é facilitado pela inacessibilidade da informação, mesmo pelos próprios improvisadores que não querem ou não conseguem sequer aceder e disponibilizar as essas informações. No entanto, devemos debater-nos contra esse preconceito de a improvisação ser um processo que não pode ser explicado ou analisado. Não só podemos, como essas informações têm vindo a ser investigadas progressivamente à luz das suas características e interpretadas dentro da sua especificidade. Esta tese é apenas mais um esforço disso mesmo, uma tentativa de recolher mais informação e conhecimento para a compreensão da criação em tempo real.

Verificamos que a improvisação pode ser desenvolvida sobre diferentes níveis, ligados à abertura dos seus componentes. A saber: o número de participantes; a abertura da obra em questão; o plano e a sua abertura; o uso de um referente ou de uma linguagem; entre outros. Sumariando, quanto maior for a liberdade dada aos vários parâmetros musicais, maior será a abertura e liberdade da

improvisação. O campo ideal para o desenvolvimento da improvisação seria um encontro de um conjunto de músicos que não se conhecem e que improvisam livremente, sem estrutura nem planeamentos pré-concebidos. Contudo, queremos sublinhar que improvisar não garante a qualidade de uma performance, mas que a decisão de quem o faz garante uma consciência e uma experiência única e complexa. A improvisação em grupo desenvolve princípios básicos de *respeito, diálogo, cooperação e colaboração*, conceitos que, entre muitos outros, potenciam a nossa relação com a música.

O desenvolvimento desta tese apoia-se no seu trabalho de campo para experimentar algumas das ideias sobre improvisação abordadas na primeira parte deste trabalho, como no levantamento de modelos de improvisação e teorias da criação musical em tempo real. Desta experimentação, pudemos desafiar rotinas e reflectir sobre acções, no intuito de provocar mudanças de um comportamento, por vezes, passivo do intérprete moderno. A resposta à segunda problemática enunciada no início desta investigação - *Até que ponto somos detentores do controlo da forma e da memória?* (p.13), pode ser agora formulada com alguma segurança. Do conjunto de análises elaboradas sobre as performances seleccionadas pela sua diversidade e representatividade da actividade do investigador principal deste trabalho, observamos que as competências gerais de geração de novidade, assim como, o alcance e o controlo da memória podem ser desenvolvidos através do melhoramento das estratégias de agrupamento da memória a longo prazo, bem como, através do planeamento estrutural das performances. Demonstra-se que as principais críticas apontadas à extemporização musical, como os problemas de descontrolo formal, podem ser ultrapassadas se, por um lado, trabalharmos deliberadamente os aspectos de codificação e de recuperação das memórias musicais, e por outro lado, se desvalorizarmos a obsessão clássica das formas e dos equilíbrios premeditados, enveredando pelo caminho da forma episódica natural, a forma pela forma, como uma sucessão de eventos, assim como é a vida por muito que a queiramos controlar. Ficou também claro que o improvisador não é contra as formas e o equilíbrio. Pelo contrário, fica bem definido que o improvisador faz deliberadamente esse trabalho de preparação, no sentido de conhecer e adequar

o controlo formal tradicional na sua prática improvisativa. Contudo, reconhece-se que esse tipo de controlo é apenas mais uma ferramenta de expressão que ele transporta ao lado de outras possibilidades para a construção de uma performance improvisada.

A resposta ao problema principal formulado no arranque desta investigação - *O que pensam os improvisadores no momento da performance?*, ficou longe de ser totalmente esclarecida, como aliás se adivinhava desde o princípio. Contudo, essa não era meta. A proposta inicial foi sempre a de contribuir para o desvendar de um assunto que tem vindo a ser negligenciado e difícil de trabalhar pela sua inacessibilidade. Não obstante, as informações obtidas no desenvolvimento destas questões, podem significar um considerável passo em frente, que contribuirá, acredita-se, para um conhecimento maior sobre a improvisação.

A par das performances principais, projectou-se um estudo empírico desenvolvido com um grupo de improvisadores sobre um mesmo estímulo musical, através de uma reiteração de alguns dos aspectos inicialmente recolhidos nos pressupostos teóricos desta tese. Da recolha de informação e em primeiro lugar, sublinha-se a constatação de um comportamento marcadamente associativo da improvisação. Apenas 15% dos processos são de natureza *interruptiva*, comprovando-se inequivocamente o domínio esmagador do desenvolvimento do discurso improvisado por *associação*. Em segundo lugar e não menos importante, o papel da *metáfora* no processo de improvisação, onde aproximadamente 20% dos relatos pertencem a esta transferência de significado, de referir uma coisa através de outra. Observa-se que a metáfora não só facilita a geração musical do improvisador, como confere coerência ao desenvolvimento do seu discurso. Destaca-se ainda o papel da *auto-crítica* como o grande proclamador da conquista do sucesso na improvisação. Mais de 80% dos improvisadores desenvolveram relatos de auto-avaliação voluntária, o que sublinha o valor desta prática na construção de uma identidade musical. Este comportamento voluntário pode estar ligado ao envolvimento constante do improvisador com situações de imprevisibilidade que repetidamente obrigam o performer a uma adaptação do seu plano de discurso. Por outro lado, o convívio com o erro e com o acaso, não

só desdramatiza o seu impacto no performer como lhe ensina a possibilidade de reciclagem e absorção no próprio discurso, como matéria estimulante e geradora da improvisação. Deste trabalho foi ainda elaborado uma lista dos termos mais utilizados por estes improvisadores sobre aquela tarefa específica, que no entanto representam um contributo para a elaboração no futuro de um conjunto mais abrangente de experiências, no sentido de se construir um sintaxe da improvisação. Contudo, observa-se uma predilecção sobre o *objecto* dado ou o *motivo*, como o principal foco da improvisação o que aponta a um comportamento processual do tipo *variação e desenvolvimento motivico*. Consequentemente, podemos sintetizar uma resposta ao problema inicial com base no estudo empírico, resposta que revela também a adequação das metodologias utilizadas:

Os improvisadores tendem a pensar durante a performance:

- 1) num discurso maioritariamente associativo;
- 2) num objecto específico;
- 3) nas características desse objecto;
- 4) no desenvolvimento e na transformação desse objecto por variados processos sem perder o vínculo associativo;
- 5) no uso deliberado do processo metafórico para melhor memorização, recolha e geração;
- 6) no adiamento dos processos de interrupção e contraste, ocorrendo apenas em situações decorrentes de liquidações dos processos associativos.

Lembramos ainda, o pensamento de Globokar (1970), sobre o facto de para contrastar ou fazer diferente, haver a necessidade de uma boa caracterização do objecto, no sentido de apresentarmos uma nova entidade que corte com tantos traços do original quanto possível.

As limitações do estudo empírico foram determinadas à partida aquando da restrição a instrumentos de altura indefinida. Propõe-se no futuro, um estudo sobre a geração a solo com instrumentos com estas características, através de um motivo rítmico que funcione como o estímulo para a improvisação e analisar os resultados à luz da natureza destes instrumentos.

Outra limitação do estudo efectuado, revela-se no facto de ter sido uma experiência a *solo*, e na correspondente impossibilidade de recolher informação sobre processos de *interacção* de grupo, conceito fundamental numa arte tendencialmente gregária e de criação colaborativa, como é a improvisação. Propõe-se em estudos futuros ampliar o trabalho de campo efectuado numa investigação desenvolvida dentro dos mesmos parâmetros, mas dirigida à improvisação em grupo. Usando a mesma metodologia, onde seja possível a recolha de informação relativa aos processos de interacção na improvisação em grupo. Sugere-se a seguinte organização:

- promover várias improvisações em grupo com um mesmo motivo, referente ou plano;
- gravar as performances;
- fornecer a gravação aos músicos e solicitando uma descrição da improvisação, tão pormenorizada quanto possível, acompanhada da audição da gravação, onde sejam focados aspectos processuais e comentários de interacção em grupo;
- recolher informação e cruzar e analisar, no sentido de encontrar um vocabulário/sintaxe da interacção em grupo.

A tentativa de forjar um modelo representativo do processo de improvisação projecta-nos eternamente à errância produzida pelo despiste do factor físico e do factor indeterminação, que nos fornece apenas a irrepetibilidade das condições de cada evento. Não obstante, conseguimos reunir informações e conhecimentos que nos podem ser úteis para sugerir um conjunto de medidas que contribuirão, com toda a certeza, para o desenvolvimento de uma geração de músicos

competentes e uma sociedade musical mais conhecedora. Concluimos que é no terreno da escola onde se podem encontrar as soluções para a desmistificação dos problemas da improvisação.

Para o desenvolvimento das competências de improvisação propomos, por um lado, expandir o conhecimento sobre a memória musical e, por outro, desenvolver processos de optimização na codificação, no armazenamento e na recuperação das memórias:

- 1) Uma melhor *codificação* ou *audição*, porque esta proporciona uma recuperação da memória mais eficiente.
- 2) Aumentar a capacidade da memória a *longo prazo*, que passará inevitavelmente por uma diferenciação dos modos de agrupamento, potenciando os processos associativos, o uso da metáfora, da mnemónica e da imaginação. Uma memória maior, mais ágil nos seus procedimentos e com maior diferenciação de processos, proporcionará um maior controlo e disponibilidade do processo generativo em tempo real.
- 3) Por outro lado, prevê-se que, a *introdução precoce* da improvisação nos sistemas de ensino da música, e em especial na “formação musical” através da prática e do contacto activo com a improvisação, optimize a experiência musical. Nas quatro entrevistas apresentadas nesta dissertação efectuadas a personalidades do nosso panorama musical actual, podemos observar um denominador comum: é na educação e nas escolas de música que reside o problema e os obstáculos da prática da improvisação. Acreditamos que o contacto precoce com a improvisação activará a experiência estética dos jovens e desmistificará o processo de invenção, desafiando a génese criativa desde os primeiros passos da formação musical. O jogo pode ser um excelente meio para dar a conhecer a improvisação às crianças como forma de explorar e adequar práticas na experimentação do som e na consequente compreensão e reflexão da performance musical. Por outro lado, o contacto com a improvisação ao longo de toda a formação e desenvolvimento musical, contribuirá

certamente para o desenvolvimento de melhores músicos, melhores compositores, instrumentistas mais competentes e improvisadores mais criativos.

Em resumo, somos encorajados a considerar a possibilidade do processo de improvisação musical poder ser, ele mesmo, uma transformação metafórica da própria experiência do improvisador em música.

A improvisação é uma forma de Invenção que representa o homem, as suas virtudes e as suas limitações, num jogo de transcendência vulgarmente chamado de *liberdade*.

“Imagino um círculo de influências – existência, consciência, criatividade – e noto que o círculo se fecha.”

Damásio (1999, p.359)

Bibliografia

- Agawu, K. (2009). *Music as discourse: semiotic adventures in romantic Music*. Oxford University Press.
- Aguiar, A. (1998). *The Cadenza*. Musical Studies, MMus Royal Academy of Music, London University.
- Aguiar, A. (1999). *Influences in Jazz Harmony*. Performance Studies, MMus Royal Academy of Music, London University.
- Aguiar, A. (2000). *Form and Improvisation, a study of large-scale frameworks and the musical practice of Charlie Parker*. Free-standing Project, MMus Royal Academy of Music, London University.
- Aiello, R. e Williamon, A. (2002). Memory. In Richard Parncutt, e Gary McPherson (Eds.), *The Science & Psychology of Music Performance*. New York: Oxford University Press. 167-180.
- Alperson, P. (1984). On musical improvisation. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. **43**, 17-29.
- Antunes, J. (1989). *Notação na Música Contemporânea*. Brasília: Sistrum Edições Musicais.
- Bach, C. P. E. (1948). *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Edited William Mitchell, New York: Norton. (1753).
- Baddeley, A. D. (1986). *Working memory*. Oxford: Clarendon Press.
- Baker, D. (1990). *Modern Concepts in Jazz Improvisation*. USA: Alfred Publishing Co., Inc.
- Bailey, D. (1987). Improvisation. In Lortat-Jacob (Ed.), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris: Sela, 67-69.
- Bailey, D. (1992). *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Da Capo Press.
- Barry, S. (ed.) (1988). *Foundations of Gestalt Theory*. Munich/Vienna: Philosophia Verlag.
- Bartlett, F. C. (1932). *Remembering: A study in experimental and social psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Béhague, G. (1980). Improvisation in Latin American music's. *Music Educator's Journal* **66**, (5), 118-125.
- Berger, K. (2000). *A Theory of Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Bergonzi, J. (2003). *Developing a Jazz Language*. Advance Music.

- Berliner, P.(1994). *Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bernstein, N. (1967). *The coordination and régulation of movements*. London: Pergamon.
- Block, R. A. (1990). Models of Psychological Time. In R. A. Block (Ed.), *Cognitive Models of Psychological Time*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Blum, S. (1998). Recognizing improvisation. In B. Netll e M. Russel (Eds.), *In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 27-45.
- Boffi, G. (2006). *Os Caminhos do Jazz*. Lisboa: Edições 70.
- Boni, V. e Quaresma, S. J. (2005). Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. *Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política de UFSC*, vol.2 nº1.
- Borba, T. e Graça, F. L. (1996) *Dicionário de Música*. Vol. 2, Porto: Mário Figueirinhas. (1956).
- Borgo, D. (2005). *Sync or Swarm, Improvising Music in a Complex Age*. New York: Continuumbooks.
- Boulez, P. (1957). Alea. *Nouvelle revue française*, nº 59.
- Boulez, P. (1976). *Conversations with Deliège*. London: Eulenberg.
- Brinner, B. (1995). *Knowing Music, Making Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cage, J. (1961). *Silence*. Middletown, Wesleyan University Press.
- Cage, J. (1969). *M: Writings '67-'72*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Cardew, C. (1971). Towards an ethic of improvisation, in *Treatise Handbook*, Londres: Editions Peters.
- Cardew, C. (2002). *Cardew: The Great learnig/Bedford – Two Poems*. Deutsche Grammophon.
- Caregnato, R. C. (2006). *Pesquisa Qualitativa: Análise de Discurso versus Análise de Conteúdo*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Carroll, L. (2002). *Alice no país das maravilhas*. (Trad.) Clélia Ramos. Editorial Arara Azul. (1865).

- Caspurro, H. (2006). *Efeitos da aprendizagem da audição da sintaxe harmónica no desenvolvimento da improvisação*; Tese de Doutoramento, Universidade Aveiro.
- Charles, P. e Comolli, J. L. (1971). *Free Jazz-Black Power*. Ed. Champ Libre.
- Chase, W. G. e Ericsson, K. A. (1982). Skill and working memory. In G. H. Bower (Ed.), *Psychology of learning and motivation*, Vol. 16, New York: Academic Press.
- Chase, W. G. e Simon, H. A. (1973). The mind's eye in chess. In W. G. Chase (Ed.), *Visual information processing*. New York: Academic Press. 215-281.
- Chomsky, N. (1965). *Aspects of the theory of syntax*. MIT Press.
- Chomsky, N. e Halle, M. (1968). *The sound pattern of English*. New York: Harper and Row.
- Clark, H. H. e Clark, E. V. (1977). *Psychology and language*. New York: Harcourt Brace Jovanovitch.
- Clarke, E. F. (2005). Generative principles in music performance. In J. Sloboda (Ed.), *Generative process in music: the psychology of composition, performance, and improvisation*. Oxford: Oxford University Press, 1-26. (1988).
- Cohen, N. J. e Squire, L. R. (1980). Preserved learning and retention of pattern analysis skill in amnesia: dissociation of knowing how and knowing that. *Science* **210**, 207-209.
- Coker, J. (1975). *The jazz idiom*. Prentice-Hall, NJ: Englewood Cliffs.
- Colles, H. C. (1935) Extemporization. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 3d ed., H. C. Colles (Ed.), vol 2, London: Macmillian Publishers, 184-186.
- Cooper, Gr. e Leonard, B. M. (1960). *The Rhythmic Structure of Music*. University of Chicago Press.
- Cooke, M. e Horn, D. (2002). *The Cambridge companion to Jazz*. Cambridge University Press.
- Costa, R. (2008). *A ideia de corpo e a configuração do ambiente na improvisação musical*. Goiânia: Opus.
- Couto, C. M. (2001). *Tópica Estética*. Coleção Arte e Artistas, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.
- Cox, C. e Warner, D. (Eds.) (2007). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. , New York. Continuum.
- Croce, B. (1966). *Nuove pagine sparse*. Bari: Laterza.

- Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow; the psychology of optimal experience*. New York: Harper Collins Publishers.
- Czerny, C. (1983). *A Systematic Introduction to Improvisation on Pianoforte*. New York: Longman. (1836).
- Dahlhaus, C. (1987). *Schoenberg and the New Music*. Cambridge University Press.
- Damásio, A. (1999). *O Sentimento de Si – O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência*. Lisboa: Publicações Europa América.
- Deliège, C. (1971). *Indetermination et Improvisation*. IRASM.
- Dicionário Universal Milénio – Língua Portuguesa (1999). Lisboa: Texto Editora
- Durant, W. (1926). *A História da Filosofia*. New York: Simon and Schuster.
- Ebbinghaus, H. (1964). *Memory*. New York: Dover. (1885).
- Eco, U. (1976). *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Edelman, G. (1989), *The Remembered Present: A Biological Theory of Consciousness*. New York: Basic Books.
- Eichenbaum, H. (1994). The hippocampal system and Declarative Memory. In *Memory Systems 1994*. Cambridge MA: MIT Press.
- Eschman, K. H. (1967). *Changing Forms in Modern Music* Boston: Mass.
- Fletcher, C. R. (1986). Strategies for allocation of short-term memory during comprehension. *Journal of Memory and Language*, **25**, 43-58.
- Floyd, S. A. (1995). *The power of black music : Interpreting its history from Africa to the United States*. New York: Oxford university Press.
- Forte, A. (1982). *Introduction to Schenkerian analysis*, New York: W.W. Norton & Company.
- Foss, L. (1962). Improvisation versus Composition. *The musical times*. vol. 103, nº 1436, 684-685; Musical Times Publications Ltd. <http://www.jstor.org/stable/948499>, Acedido: 9/12/2008, 16:52.
- Garzone, G. (2008). *The Music of George Garzone & The triadic Chromatic Approach*. JodyJazz Inc.
- Gleitman, H. (1999). *Psicologia*. 4ª ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Globokar, V. (1970). Reagir, *Musique en Jeu*, **1**. 70-77.
- Gordon, E. (1998). *Harmonic improvisation readiness record and rhythm improvisation readiness record*. Chicago: GIA Publications.

- Gordon, E. (2000). *Teoria de aprendizagem musical: Competências, conteúdos e padrões* (Ed. Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, (1980).
- Gould, C. S., e Keaton, K. (2000) *The essential Role of Improvisation in Music Performance*; The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 58, nº 2, Improvisation in the Arts, 143-148; Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics. <http://www.jstore.org/stable/432093>
Acedido: 26/11/2008, 17:37.
- Green, B. (1987). *The Inner Game of Music*. Oxford: Pan Books.
- Griffiths, P. (1995). *Modern Music and After: Directions Since 1945*. Oxford University Press.
- Gubaidulina, S. (2011). A improvisação era um sonho íntimo. *Jornal Público*, P2, 9 Fevereiro, Entrevista C. Fernandes, pp.4-5.
- Gurlitt, W. e Eggebrecht, H. H. (1967). *Riemann Musiklexikon Sachteil*. 12th édition, Mainz: Schott.
- Heur, H. (1996). Doppeltatigkeiten. In O. Neumann and A. F. Sanders (Eds.), *Aufmerksamkeit*. Gottingen: Hogrefe. 163-222.
- Horsley, I., Collins, M., Badura-Skoda, E., Libby, D. (1980). Improvisation: Western Art Music. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (Ed.), vol. 9, 31-52. London: Macmillan.
- Huizinga, J. (2008). *Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Jaques-Dalcroze, E. (1921). *Rhythm, music and éducation*. New York: B Blom.
- Johnson-Laird, P. N. (1988). Freedom and constraint in creativity. In R. J. Sternberg (Ed.), *The nature of creativity: Contemporary psychological perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 202-219.
- Johnson-Laird, P. N. (1991). Jazz Improvisation: A theory at the computational level. In P. Howell, R west, and D Cross (Eds.). *Representing musical structure*. New York: Academic Press. 291-325.
- Keller, M.E. (1973). *Improvisation und Engagement*, Melos.
- Kenny, B. e Gellrich, M. (2002). Improvisation. In Richard Parncutt e Gary Mcpherson, *The science & Psychology of Music*. Oxford: Oxford University Press. 117-134.
- Kernfeld, B. (1983). Two Coltranes. *Annual Rewiew of Jazz Studies* 2, 7-66.
- Kernfeld, B. (1988). *Improvisation*. New Grove Dictionary of Jazz, Macmillan.
- Konig, W. (1977). *Vinko Globokar: Komposition und Improvisation*. Wiesbaden.
- Kramer, J. (1988). *The Time of Music*. New York: Schirmer.

- Kratus, J. (1990). Structuring the music curriculum for creative learning. *Music Educators Journal*, **76** (9), 33-37.
- Lakoff, G. e Johnsen, M. (2003). *Metaphors we live by*. London: The University of Chicago Press.
- Liebman, D. (1991). *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Rottenburg: Advance Music.
- Lock, G. (1999). *Blutopia*. Duke University Press.
- Locke, D. (1979). The music of atsiabeko. Ph.D. thesis. Wesleyan University.
- Mackay, J. (1988). Aspects of post-serial structuralism in Berio's *Sequenza IV* and *VI*. *Interface*, **17/4**, 223-240.
- Machado, J. (2002). *Jorge Peixinho - In Memoriam*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Martin, H. (1996). *Charlie Parker and Thematic Improvisation*. London: The Scarecrow Press.
- May, L. F. (2003). Factors and Abilities Influencing Achievement in Instrumental Jazz Improvisation. *Journal of Research in Musical Education*, **51**, (3), 245-258. Published by MENC: National Association for Education <http://www.jstor.org/stable/3345377> Acedido: 26/11/2008, 17:31.
- Michon, J. A. (1985). The compleat time experienter. In J. Michon and J. Jackson (Eds.), *Time, Mind, and Behavior*. New York: Springer.
- Miller, G. A., Galanter, E., e Pribram, K. (1960). *Plans and structure of behaviour*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Nachmanovitch, S. (1990). *Free Play, Improvisation in Life and Art*. New York: Tacher/Putnam.
- Nelson, O. (1966). *Patterns for improvisation*. Hollywood: Nelson Music.
- Nettl, B. (1974). Thoughts on Improvisation: a Comparative Approach. *The Musical Quarterly* **60** (1), 1-17.
- Nettl, B. (1986). Improvisation. In *The New Harvard Dictionary of Music*. Don Randel (Ed.). Cambridge: Harvard University Press. 392-394.
- Nettl, B. (Ed.) (1998). *In the Course of Performance: Studies in the world of musical improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nettl, B. (2001). Improvisation. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol.12). S. Sadie e J. Tyrrell (Eds.). London: Macmillian Publishers, 94-133.
- Nettl, B. e Riddle, R. (1974). Taqsim Nahawand: a study of 16 performances by Kihad Racy. *Yearbook of the Internacional Folk Music Council* **5**, 11-50.

- Norretranders, T. (1999). *The user Illusion – Cutting Consciousness down to size*. New York: Penguin Books.
- Orff, C. (1978). *The Schulwerk*. New York: Schott Music Corp.
- Owens, T. (1974). *Charlie Parker: Techniques of Improvisation*. Ph.D. diss; Los Angeles: University of California.
- Parncutt, R. e McPherson, G. (2002). *The Science & Psychology of Music Performance*. New York: Oxford University Press.
- Parsons, W. (1978). *Music for citizen's band*. W. Parsons. La Jolla: Calif.
- Pashler, H., & Johnston, J. C. (1998). Attentional limitations in dual-task Performance. In H. Pashler (Ed.), *Attention*. East Sussex: Psychology Press. 155-189.
- Poulton, E. C. (1957). On the stimulus and response in pursuit tracking. *Journal of Experimental Psychology* **53**, 57-65.
- Potter, G.M. (1971). *The Rule of Chance in Contemporary Music*. Diss.; Indiana University.
- Pereira, A. (2003). *Como Escrever uma Tese, Monografia ou Livro Científico usando o Word*. Lisboa: Edições Sílabo.
- Pike, A. (1974). A Phenomenology of jazz. *Journal of Jazz Studies* **2**, (I), 84-94.
- Pressing, J. (1998). Psychological constraints on improvisational expertise and communication. In B. Nettl & M. Russel (Eds.), *In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 47-68.
- Pressing, J. (2005). Improvisation: Methods and Models. In J. Sloboda (Ed.), *Generative process in music: the psychology of composition, performance, and improvisation*. Oxford: Oxford University Press, 129-178. (1988).
- Quantz, J. J. (2001). *On Playing the Flute*. London: Faber and Faber. (1752).
- Rebelo, P. (2010). Notating the Unpredictable. *Contemporary Music Review*. Vol. 29, Issue 1/2/2010. 17-27.
- Reynolds, R. (1965). *Indeterminacy: some considerations*. Washington: Perspectives of New Music.
- Rink, J. (1993). Schenker and improvisation. *Journal of Music Theory* **37/1**; Spring; 1-54.
- Rivest, J. (2003). Álea-Happenig-Improvisation-OEuvre Ouvert. In *Musiques, une encyclopédie pour le XXI Siècle*. Paris: Actes Sud/Cité de la Musiques. 474-483.

- Roads, C. (1979). Grammars as representation for music. *Computer Music Journal* 3, 48-55.
- Sacks, O. (2008). *Musicalophilia: Histórias sobre a Música e o Cérebro*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Sage, G. S. (1977). *Introduction to motor behaviour: a neuropsychological Approach*. Mass: Reading Addison-Wesley.
- Schenker, H. (1925). *The Art of Improvisation*. Northwest University.
- Schenker, H. (1979). *Free Composition*. (Ed.) Ernst Oster, New York and London: Longman.
- Schmidt, R. A. (1983). On the underlying response structure of well-learned Motor responses: a discussion of Namikas and Schneider and Fisk. In *Memory and control of action*. North-Holland, Amsterdam.
- Schoenberg, A. (1975). *Style and Idea*. Ed. Leonard Stein, Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Shaffer, L. H. (1980) Analysing piano performance: a study of concert pianists. In *Tutorials in motor behaviour*. (Ed.) Stelmach and Requin. Amsterdam. North-Holland.
- Schuller, G. (1986). *Early Jazz: its roots and musical development*. Oxford: Oxford University Press.
- Schuller, G. (1966). *The Future of Form in Jazz: the American composer speaks*. (Ed.) G. Chase, Baton Rouge.
- Sloboda, J. A. (1982). Music Performance. In *Psychology of music*. (Ed.) D. Deutsch, New York: Academic Press.
- Sloboda, J. A. (Ed.) (2005). *Generative processes in music: the psychology of composition, performance, and improvisation*. London: Oxford University Press, (1988).
- Sloboda, J. A. (2006). *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Oxford University Press. (1985).
- Slonimsky, N. (1975). *Thesaurus of scales and melodic patterns*. London: Duckworth.
- Smith, B. (Ed.) (1988). *Foundations of Gestalt Theory*. Munich and Vienna: Philosophia Verlag.
- Snyder, B. (2000). *Music and Memory: an introduction*. The MIT Press, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- Squire, L. R. (1994). Declarative and Nondeclarative Memory: Multiple Brain Systems Supporting Learning and Memory. In Daniel Schacter and Endel Tulving (Eds.), *Memory Systems*, 1994. Cambridge: MIT Press.

- Stockausen, K. (1960). *Muzik und Graphik*. Darmstadter Beitrage zur neuen Muzik.
- Tartini, G. (1961). *Treatise on Ornaments in Music*. (Ed.) Erwin Jacobi, New York. (1756).
- Taylor, F. (1896). Extempore Playing. In *A Dictionary of music and Musicians*. (Ed.) Sir George Grove, vol- 1, 498-499.
- Thompson, W. (2009). *Soundpainting: the art of live composition*. (Ed.) Walter Thompson, vol. 1 e 2.
- Thompson, W. (2011). *Soundpainting: the art of live composition* www.soundpainting.com, Acedido 20/7/2011.
- Touma, H. H. (1971). The maqam phenomenon: an improvisation technique in the music of the middle east. *Ethnomusicology* **15**, 38-48.
- Tulving, E. (1972). Episodic and Semantic Memory. In Endel Tulving and W. Donaldson (Eds.), *Organisation of Memory*. Orlando, FL: Academic Press.
- Turvey, M. T. (1977). Preliminaries to a theory of action with reference to vision. In *Perceiving, acting and kniwing: toward an ecological psychology*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Valery, P. (1966). *Oeuvres I, II*. (Ed.) J. Hytier. Paris: Gallimard.
- Valery, P. (1974). *Cahier II*. Pléiade. Paris: Gallimard.
- Wandschneider, M. (2010). Cornelius Cardew e a Liberdade da Escuta. *Jornal Culturgest*. 8/4/2010. Porto: Culturgest.
- Zorn, J. (2003). *Cobra*. www.zula.ca/history/cobra_2003.html, Acedido: 2/7/2008.

Discografia

Aguiar, António (2005). *Ad Libitum*. [CD]. Polifonia.

Danin, Hugo (2011). *Raku*, [CD]. Edição Autor.

Miterrer, Wolfgang (2010). *Massacre*. [CD]. Col Legno.

Nunes, Emmanuel (2008). *Tissures*. [CD]. Numérica.

ANEXOS

« [...] “e para que serve um livro”, pensou Alice, “sem figuras nem diálogos?” »

Carroll (2002, p.4)

As gravações são as imagens, as figuras ou os diálogos desta investigação e, por isso, uma parte essencial para a construção, desenvolvimento e compreensão desta tese.

Anexo A

Gravações de Performances DVD

- 1 “Tissures”, Emmanuel Nunes - excerto de 2003
- 2 “Tissures”, Emmanuel Nunes - excerto de 2010
- 3 “FMI”, FMI
- 4 “Massacre”, Wolfgang Mitterer
- 5 “Solo”, Peixinho - Ensaio
- 6 “Solo”, Peixinho - Concerto
- 7 “Lila”, António Aguiar - Quarteto Mário Santos (estúdio)
- 8 “Lila”, António Aguiar - Quarteto Mário Santos (Hot Club Portugal)
- 9 “Lila”, António Aguiar - Solistas do Remix Ensemble
- 10 “Lila”, António Aguiar - Trio Hugo Danin
- 11 “Pandora”, António Aguiar - Casa da Música
- 12 “Pandora”, António Aguiar - Clairmont-Ferraind
- 13 “Pandora”, António Aguiar - Huddersfield
- 14 Solistas do Remix Ensemble
- 15 “A Modal Pilgrimage”, improvisation Dorian
- 16 “A Modal Pilgrimage”, improvisation Lydian/Aeolian
- 17 “A Modal Pilgrimage”, improvisation “Puer Natus Est”
- 18 “A Modal Pilgrimage”, improvisation “Creator Spiritus”
- 19 “Salve Regina”
- 20 “Ad Libitum”, António Aguiar
- 21 Per Anders e António Aguiar
- 22 “Convoca Espíritos”, Acácio Carvalho
- 23 Diemo Schwars e António Aguiar
- 24 “Disparate Bodies”, Pedro Rebelo (inc.)
- 25 Sound Painting – “Colaborações”, com Mark Dresser

Anexo B

Gravações do estudo empírico CD

1. Carlos Azevedo
2. Jonathan Ayerst
3. Kiko
4. Mário Santos
5. Massimo Cavalli
6. Miguel Moreira
7. Nuno Ferreira
8. Paulo Gomes
9. Pedro Barreiros
10. Sérgio Tavares
11. Telmo Marques

Anexo C

Retrospectivas⁶⁵

1. Retrospectivas das Performances

1.1 Ad Libitum

1.2 Per Anders e António Aguiar

1.3 Schwarz e António Aguiar

1.4 Convoca Espíritos: Victor Silva, Acácio Carvalho, António Aguiar

1.5 Salve Regina: Jonathan Ayerst e António Aguiar

⁶⁵ Os textos aqui apresentados estão no formato original, tal como foram entregues pelos performers.

1.1 Retrospectiva António Aguiar

Ad Libitum II

Gravado em Maio de 2002, Ad Libitum II faz parte de um CD editado pela Polifonia – *Ad Libitum*, dedicado exclusivamente à improvisação solo. Este trabalho representa um período anterior ao desenvolvimento desta investigação mas do qual surgiram as preocupações principais sobre a prática da improvisação. Foi também sobre este Ad Libitum II que se iniciou as primeiras retrospectões sobre improvisações com análise apoiada na audição extensiva da gravação (Sloboda, 2005). Embora pertença a um período anterior à investigação, a inclusão desta improvisação serve para experimentar o modelo de análise proposto por Sloboda, mas constitui também um modelo de comparação entre performances anteriores ao desenvolvimento da investigação, com as performances desenvolvidas durante a investigação.

Breve caracterização

Princípio – textura rítmica simples de duplicação de uma pedal sobre a corda solta sol + sol pisado na corda ré. Movimento contínuo do arco entre as cordas re-sol-sol-re num padrão repetitivo. É claramente um processo minimalista.

A intenção de desenvolvimento foi explorar esta textura a vários níveis:

- 1 – imprimir um movimento rítmico forte;
- 2 – um dos sons mantém-se, o outro afasta-se;
- 3 – explorar nos momentos mais estáticos a componente tímbrica (sul tasto, sul ponticello);
- 4 - princípio aditivo, quase a ideia de ioiô;
- 5 – acrescentar à textura mais uma corda que provoca uma modulação métrica básica de subdivisão binária para ternária mudando também o campo harmónico;

Retrospectiva acompanhada de audição

Instalada a textura e o mote da improvisação, o primeiro gesto foi dar uma primeira direcção através da dinâmica e da exploração do som, a passagem do timbre normal para *sul ponticello*, fazendo sobressair os harmónicos de Sol.

A ideia foi esgotar esta primeira apresentação até sentir que é altura de acrescentar algo de novo, talvez uma nova altura, um afastamento inferior contrapondo um Fa à nota da introdução, contudo subsidiária, voltando ao início. O princípio aditivo. (38'')

O primeiro momento de tensão e imediata resolução.

Do mesmo modo caminhei para um novo som, desta vez, superior $\frac{1}{2}$ tom, um La bemol, que cria mais tensão (57''). Mais agudo, a $\frac{1}{2}$ tom e consequente resolução.

Sempre sobre pedal repito o processo, mais $\frac{1}{2}$ tom, desta vez lá natural, Si bemol, algum jogo entre estes sons no âmbito de 3ª menor. Omito o Si natural e salto para Dó natural que apenas é nota de passagem para Dó sustenido, este sim, outra boa dissonância! (1'33'') Alguma insistência nesta sonoridade para criar tensão...juntar a corda solta de Lá: mantenho dois sons de trás; crio uma textura ainda mais densa com métrica ternária, três vozes; crio um campo harmónico inesperado de sétima da dominante! (1'39'') O que fazer com isto? A voz mais aguda continua o seu movimento para Ré (acorde 4 suspensa) que continua para Mi. Entre estes dois movimentos ouve-se um lá e posteriormente um si agudos que são sons resultantes do afrouxamento da pressão da mão esquerda sobre nós dos harmónicos naturais da segunda e primeira cordas respectivamente. Temos então uma quarta voz muito subtil que aumenta o grau de tensão e de adição. (2'03'') O uso da terceira corda, Lá grave, é contido e abandonado constantemente. Não chega a alienar a pedal sobre a primeira corda Sol. O movimento da voz principal continua para Fá (2'06'') mas apenas aproxima cromaticamente Ré sustenido, passando por Mi (já ouvido).

De regresso a Fá, caminho mais $\frac{1}{2}$ tom para Fá sustenido (entra de novo o bordão Lá grave) e chegamos concerteza ao primeiro ponto de chegada, o som Sol uma oitava acima de onde tudo começou. (2'24'') Não foi mais do que uma expansão minimalista de Sol a Sol. Esta chegada é reforçada durante aproximadamente 10 segundos com a insistência sobre Sol com um grande crescendo acompanhado da procura do espectro harmónico de sol através do uso do arco sobre a ponte.

Apesar de chegar após 2'24'' ao ponto de partida, a tensão não é completamente resolvida pois, embora a dinâmica tenda para a conclusão, o movimento ascendente prossegue calmamente. Primeiro na justaposição de Lá contra Sol, a seguir Sol com Lá bemol. Dois pontos de interrogação...e a passagem do testemunho para um duplo Lá. Fim da primeira parte. (3'40'') Tempo de mudança, não apenas das alturas e da pedal, mas sobretudo da articulação. Mudança subtil de Sol para Lá, mudança não menos subtil para o motor que advém do *saltato alla punta* sobre terceira corda. Neste contexto de quase minimalismo, a sonoridade resultante fornece um grande contraste. Ao *saltato* é adicionado uma outra sonoridade percussiva no uso do marfim da ponta do arco que produz um som metálico quando embate na corda trazendo consigo um ou outro harmónico dependendo do ponto em que atinge a corda. Os primeiros gestos desta parte são pequenas explorações desta textura. Nada mais. Esta secção é ainda mais estática por contraste à anterior. Lembrei-me de criar algum interesse com o espaço, pelo que comecei a rodar sobre o espigão do contrabaixo, completando voltas ora para a esquerda, ora para a direita. Não tinha a certeza se o efeito seria captado para a gravação...Mais interessante é o facto que este movimento começou a produzir alguns sons vindos da borracha do espigão, sons aleatórios, quase silvos que podem ser facilmente detectados na gravação, mais do que a sensação de estereofonia.

Do jogo entre o som elegante do *saltato* e do som mais agressivo da ponta do arco surge o caminho do clímax deste episódio perto dos 6'13''. Quase que a percussão vence o som. O que fazer então?...Talvez regressar ao início. Talvez pelo caminho inverso. Onde é que foi isso?

A ambiguidade criada entre Sol e Lá: Como é para terminar, talvez um pouco mais tenso e nervoso, mais rápido e com o som mais sujo (ainda mais!). (6'19'')

Então o caminho será Lá que se movimenta descendentemente e por cromatismo sobre pedal de Sol na primeira textura. Quando a voz que se movimenta pela segunda corda chega a Ré aviva a memória que na primeira parte esta sonoridade foi acompanhada por aquele bordão da terceira corda Lá. Ora, se a intenção é fazer o percurso inverso não vale a pena resistir. Desta intenção de reexpor a ideia primária surge a tentação de reinterpretar a sonoridade deste acorde suspenso (sus4 na linguagem do Jazz) e parar o movimento desta voz e pegar na voz superior, Sol, descer cromaticamente até Mi. Agora sim, a voz intermédia pode resolver para a sensível. Mas assim fica comprometido o regresso a Sol, o centro inicial? Tarde de mais, não vale a pena contrariar uma cadência perfeita. Seja, Ré, mas duplo e *con legno* para lembrar a parte central, assim como, ter sido desviado por mim mesmo do plano que pretendia.

A terceira parte não deixa de ser uma primeira parte invertida acelerada e que resolve aquele bizarro acorde de sétima da dominante!

Quais os problemas nas decisões mais importantes nesta improvisação?

- 1 Qual o material que vou usar?
- 2 Qual o processo de desenvolvimento?
- 3 Como finalizar a secção?
- 4 O que faço após a primeira parte? Como oponho sem perder a junção do todo?
- 5 Como continuo? Outra parte nova? Faço um Reexposição? Como ligo as partes? Será que me lembro do que fiz?

1.2 Retrospectiva Per Anders

Intention with this particular concert

Integrated within my project are a number of small improvisation ensembles, duos, and trios. We have done a number of concerts that are documented on video, which will be included in my work. In order to gain more experiences, I want to encounter other musicians, musicians that I did not know, and also musicians from other circles, including foreign countries, than I normally played with. Therefore, the proposal of Antonio Aguiar seemed perfect.

On a musical level my intention with the concert was about to meet, to interact, to make music with Aguiar. I did not make any particular preconceptions regarding music outcome, or material to play, rather, what interests me the most is the interaction, the interplay and matters about my instruments: How do my instruments work in this context? Are they fit with respect to context? With this said, the music outcome is not unimportant, but according to my opinion, good interplay creates interesting music without even thinking about it.

Although, I made some preparations in advance: I had chosen instrument to start with, and I had decided to initially work with real-time sampling, this is, using the double bass as the sole sound source. In addition, the sequences of utilized instruments of mine were outlined, which in practice constituted the overall form of the concert. I do not remember whether we discussed form and content matters before the concert, I think we did. What I do remember is that I asked Aguiar to start to play, and I would fill in eventually. This was due to the fact that I relied on live sampling, and before making any kind of sound, I must first fill my sound buffer with double bass material. At this stage, I was probably much more aware of what would happen, than Antonio. I knew the double bass, I knew his way of playing, whereas Aguiar have not yet heard my instruments in action, and he did not know my music at all. Therefore, at this concert, I had a great deal of control and clear expectations of music produced at the upcoming concert.

Impressions from the concert

When listening to the recording of the concert today, in February 2011, almost three years later, I find it very interesting, and I must say, musically appealing. It is very varied, and the double bass interacts in a very musical way with my instruments, and myself. From previous experiences, I have learned that many musicians find it difficult to play with digital music instruments, particularly if real-time sampling is practiced. It is like playing a duet with oneself, however filtered and processed on behalf of what my instrument allows me to do, and of course what I am doing as a co-player. I mean, it is I that selects what to process, and how to process, a fellow musician have no influence on that. Nevertheless, the audible output from my instrument is in this case undoubtedly the double bass, given that I do not process the audio into the extreme, rather it is about simple transformations such as transposition, time stretch and compression, turning it backward, and fragmentation. In connection, I am very keen to point out, according to my notion, in playing this kind of freely improvised music, there exist no wrong notes, and it is impossible to do mistakes. However, with this said an improvisation may be of various quality. A good improvisation, for me, is about when participating musicians listens to each other, respects each other, gives room for each other, is aware of the situation and make musical use of emergencies that occur, when they dare to be silent (which I am bad at), it is about taking and giving.

At the concluding part of the concert I intentionally shift to an instrument of mine called the Walking Machine, this is, a jazz rhythm section consisting of a virtual bass, ride cymbal, and two drum engines. This instrument is very idiomatic; it can merely produce free jazz inspired walking textures, which undoubtedly will imbue the entire improvisation. The virtual bass instrument allows me to interact with a fellow musician on a gestural level, since event generation is based on high-level control of probability distribution of interval size and duration. This means, that I have no direct control of single pitches, merely interval size, position, and duration of next note in relation to actual note. During our session with the Walking Machine I was really impressed by the way Aguiar was able to hook and imitate my gestures and phrases, including exact imitation, and with another instrument I would have been able to keep and use one particular phrase in order to experiment with it, like creating a vamp-type groove, but with the Walking Machine it is impossible to do that. Of course this gives a special color to the interplay, as the acoustic double bass seems to chase me, although I am always ahead. I remember one comment directly after the concert: "I am not as fast as you are," and I find it quite fun and very interesting. The speed and dexterity of my instrument depends solely on abilities within the instrument itself, what my design allows it to do, and for me it is almost easier to play very fast, than to play logically constructed and slow melody lines. For an acoustic bass player, the ability to play that fast under long time requires a good deal of experience and sustained practice. Obviously my indeed very fast playing was a challenge, and perhaps influenced your playing in order to meet this challenge. For a short moment it was almost like a battle, but the outcome is perhaps given at forehand, it is hard to beat a machine in terms of speed and durability. At a certain moment I switched one sound in one of my drum engines, to a trumpet like sound (actually a Miles Davis's sample) and I must admit I almost "killed" the improvisation, I felt into a trap that are inherent within this instrument, I start to show off, which caused you to stop playing, the only reasonable decision. Eventually, I stopped playing solo, and the interaction start emerged again. To conclude, yet again I found this improvisation very giving, and at times we made really good music, and at other times we were more concerned with playing our own instruments than actually listen and interact. With respect to intention and conditions ahead of the concert, I think that music produced is within expectations.

1.2 Retrospectiva António Aguiar

Blind Date com NielsAnders

Sala Órgão – Universidade de Aveiro

17/04/2008

Duração total: 32 minutos

Quando vi a quantidade de material que o Per tinha fiquei com uma estranha sensação de inferioridade: o material electrónico estava colocado numa mesa com uns 4 metros de comprimento, com mesas de mistura, computadores, joysticks e muitas outras coisas que não reconheci.

Faixa 1

0'00'' Decidi começar pela nota mais grave do contrabaixo pois acho que permite explorar o instrumento na sua extensão. O início é fortemente inspirado nos harmónicos naturais de uma corda. Comecei a ouvir de imediato uma sobreposição dos meus eventos num género de delay contínuo e ligeiramente alterado muito inspirador. Julgo que o Per Anders deixou-me apresentar a matéria sonora propositadamente interferindo apenas com o eco que ia gravando.

No minuto **2'20''** sensivelmente surge um novo efeito do computador caracterizado pela introdução de um padrão com uma métrica constante. Interpretei este momento como uma oportunidade de desenvolver novas melodias apoiadas no padrão, algo mais expressivo e ibérico. Noto uma certa incerteza no que fazer, talvez por já estar a tocar há muito tempo.

4'20'' lançamento nos harmónicos com textura a três cordas, uma imitação possível do loop vindo do computador.

4'30'' Decido interromper o discurso abruptamente pois já estava a dominar à demasiado tempo.

Faixa 2

0'00'' O Per Anders interrompeu também e lançou desta vez o novo material, sonoridades estranhas

Resolvi colar-me com algo indeciso mas também estranho, legno batutto e sons simples e, sul ponticello. Tento aproveitar as alturas dos sons do computador como pedais, e reforçar esses sons num género de princípio aditivo.

3'20'' Deixo este episódio para uma intervenção do meu par.

3'50'' Não consigo não participar, não sei porquê. Teria sido um bom momento para deixar o Per desenvolver sozinho. Algum dialogo com sons no cavalete.

Faixa três

0'00'' desenvolvimento Melódico. Anders tentou imitar os gestos julgo com auxilio ao joystick. Foi muito bom sentir algo de mais orgânico vindo do outro lado. Fiquei bastante surpreendido com a capacidade de resposta e com o resultado.

2'15'' Senti que tínhamos chegado a um clímax. Decidi testar a memória e reexpor o material do início da performance.

Faixa 4

0'00'' Per Anders respondeu desta vez de uma forma nova com sons ainda mais estranhos. Resolvi continuar a exploração dos harmónicos num género de acompanhamento, passando para segundo plano, quase saindo de cena.

Grande solo de sons electrónicos sobre pedal Mi no contrabaixo.

2'45'' Regresso à textura a três cordas sobre mi ainda como acompanhamento

3'40'' fim de episódio por rarefação do material em ruídos e decrescendo. Deixei finalmente o Anders sozinho.

5'25'' Volta a introduzir a pedal sobre Mi, a sonoridade inicial sobre a improvisação do Per Anders

6'00'' imitação percussiva entre os dois improvisadores.

6'45'' Per introduz uma pedal $\frac{1}{2}$ tom acima da minha pedal.

Faixa 5

0'00'' Decido variar os meus sons e explorar melodias em pizzicato

0'45'' Imitação em dialogo com computador com sons de contrabaixo. Incrível a velocidade a que ele se pode mover. Tento imitar os gestos...mas não consigo o mesmo débito. Também sons de pratos...alguma sonoridade free jazz. Deixei andar...

2'50'' decidi introduzir alguns pizzicatos bartok para acentuar ritmicamente...deixar correr

4'00'' Improvisação Melódica do Per Anders que me fez lembrar Joe Zawinul e o álbum dos Wether Report "Mr. Gone"...que sonoridade!

4'20'' Decidi participar no discurso Melódico aleatório e integrar-me neste som...arco com distorsão gerada no meu amplificador.

5'00'' inverteram-se as funções contrabaixo é o instrumento Melódico (tipo guitarra eléctrica) e o computador acompanha com sons de contrabaixo em pizzicato

6'30'' Não sei o que fazer, algo rock tipo Jimmy Andrix

Faixa 6

0'00'' Desliguei o som de distorsão e volto ao pizz e introduzo um motivo e desenvolvo aditivamente. Ouço ecos do Anders, delays, boa atmosfera para improvisar livremente melodias e sons. Substituo o pizz por legno batutto, mas com o mesmo carácter Melódico.

2'39'' Introdução de material novo e interruptivo do computador

3'00'' Arrisco uma nova reexposição. Talvez porque andava obcecado pela memória e a capacidade de reexpor material e controlar a forma.

4'00'' sinto que estamos a acabar, até porque já estamos a tocar há muito tempo. Bom final!

Criticas gerais

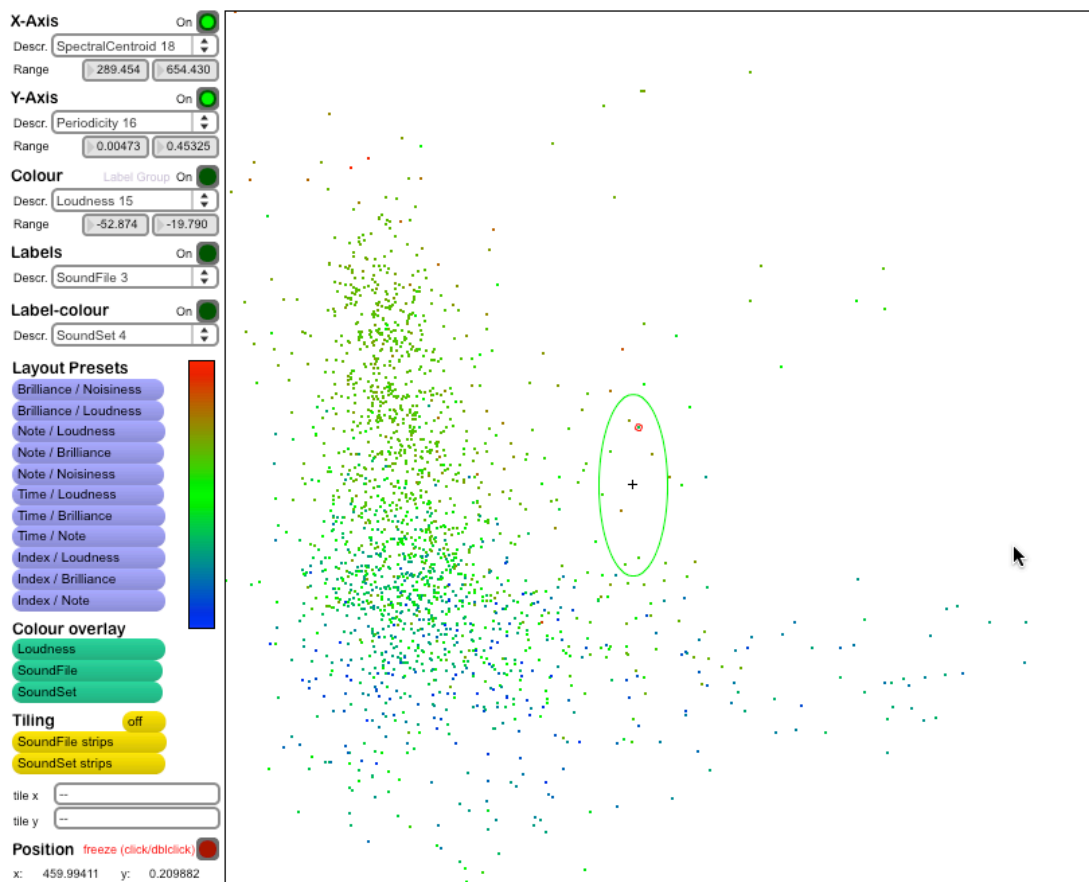
Foi uma aventura pois não estava à espera de tanto poder Melódico e de geração espontânea de material vindo da electrónica.

O poder e o débito daquele material ultrapassaram a minha capacidade de imitação o que produziu alguma frustração e indecisão durante a performance. Houve alguns episódios de repetição de determinados momentos que não contribuíram para a forma. No entanto, são momentos comuns na improvisação onde repetimos uma determinada passagem porque precisamos de tempo, tempo para pensar, tempo para reagir. Não sei se os ouvintes seguem estes momentos da mesma forma que os performers...

Apesar disso, houve bastante entendimento entre os performers na cedência de espaço e no dialogo, com boas soluções formais e sentido episódico.

1.3 Retrospectiva Demio Schwars

I annotated the recording mostly on what I did to the sound, less commenting the musical interaction with you. All my actions were based on corpus-based concatenative granular synthesis (using only your sound, which I record continuously during the performance!), navigating a 2D sound descriptor space like <http://imtr.ircam.fr/imtr/images/Display.png> using a wacom graphics tablet as controller, but then, the things that stand out the most when listening to it are the effects applied to the grains.



```
0.00000 "concert annotation"
0.00000 "MIDI 01"
7.00000 "start - recording"
48.0000 "start playback, build up drone"
85.0000 feedback?
112.000 "thickening by slight detune/echo"
139.000 "adding 2nd voice in metronome trigger play"
```

mode"
169.000 "play on graphics tablet"
216.000 "grab unit with tablet, acelerando motif"
225.000 "larger detune"
290.000 "densification to follow urge by Antonio"
313.000 "navigation through timbre space"
322.000 "filter and sound degradation to tilt into
different sound world"
345.000 "add quantized metronome on heavily downpitched
bass"
440.000 "metronomic ostinato"
473.000 "heavier degradation -> dirty climax"
536.000 "stop limbo"
537.000 "starting play on piezo-surface"
577.000 "piezo controlling catart playback"
611.000 "going crazy (with distortion)"
645.000 "cut, outro"

1.3 Retrospectiva António Aguiar

“Corpus-Based Improvisation”

Foi um verdadeiro Blind Date. O único contacto que tive com o Demio, foi para saber as condições técnicas que iriam existir no local de concerto. Ele apenas me perguntou se tinha um Pickup instalado no contrabaixo e fiquei a saber que ele iria manipular o meu som. A próxima vez que nos vimos foi em cima do palco.

Os primeiros 15 minutos foram de espera de mudança de palco e conexão da amplificação.

Tive então algum tempo para pensar no que poderia fazer. Pensei que começar com coisas simples nos iria dar espaço para reagirmos calmamente. Comecei com uma pedal sobre a corda mais grave (já o tinha feito antes em outras situações de solo). Nos primeiros segundos percebi que havia distorção e outros problemas não intencionais no sistema do Diemo Schwars (Feedback?), mas decidi ir desenvolvendo sozinho o discurso e esperar a resolução dos problemas. Comecei então a ouvir alguns *loops* e ecos do som que ia produzindo. Em termos de interacção senti que o Diemo não estava a impor nada, apenas a reciclar o meu som. É como tocar comigo mesmo, mas ligeiramente alterado. Fui tentando deixar espaços livres tanto para ouvir o que se ia passando como para dar espaço a um possível diálogo. Fui tentando manter a sonoridade inicial de pedal. A dada altura senti que sons sul ponticello dariam uma boa sonoridade e resolvi improvisar dentro do rock e pentatónicas menores, lembrei-me do Jimmy Hendrix e do tema “Little Wing”. Transposição de padrões pentatónicos e inversão. Fiquei com a sensação que o Demio não tinha disponível todos os elementos que gostaria de usar, mas a dada altura reparei que ele próprio estava a produzir uns sons com uma parte de um tijolo partido amplificado com um pickup, sons do género *scratch* dos *dj*'s. Decidi que seria uma boa altura para poder responder-lhe e levar a improvisação para algo mais situado nos conceitos de ruídos musicais e alguma imitação e interacção. Final em crescendo. E assim se passaram mais de dez minutos!

1.4 Retrospectiva Victor Silva

Meu caro Antônio Augusto Aguiar,

Quando, a 18 de Julho de 2006, fui levado pelo Acácio de Carvalho ao espaço onde ele tinha montado uma instalação de bambus, pouco ou nada sabia do que se iria passar nas duas ou três horas que se seguiram.

Fosse como fosse, levei comigo as luvas e o fato-macaco branco que vesti na primeira *performance* que fiz, em 1980, e que quase sempre tenho usado desde essa altura. Tu chegaste com um instrumento que se impõe desde logo pela sua dimensão e para o qual olho, como uma escultura de nobre talhe em sonora alma. (Com grande mágoa minha, de música nada sei, a não ser dizer que gosto...). Conhecemo-nos e logo depois, num rápido diálogo, começámos a tentar criar uma “história” assente numa improvisação entre a música e o movimento do corpo num espaço físico que nos convidava a isso. (Para mim, era a 1ª vez que fazia uma performance acompanhado por um músico. Normalmente, ou tinha música gravada ou não tinha nenhuma.)

Assim se fizeram três ou quatro improvisações que tiveram como únicos espectadores dois olhos de duas câmaras de filmar: uma fixa e outra manuseada pelo Acácio de Carvalho. Recordo-me vagamente de ter saído de lá exausto e com a sensação de que todos tínhamos conseguido alguns momentos enriquecedores.

Hoje, volvidos quase 5 anos, naturalmente revejo o vídeo com um segundo olhar e com alguma distanciação.

Das várias cenas gravadas, há uma que, para mim, valeu bem o dia. A cena que começa por um magnífico solo teu, seguida da cena da cabeçada no canto da sala e que acaba comigo caído no chão. São cerca de 5 minutos de uma *performance* que não nos deve envergonhar. Há ainda outros solos teus, que só agora ouvi com atenção, de que também gosto muito, bem como de mais imagens e quadros interessantes, que talvez valesse a pena serem remontados.

Em jeito de conclusão, posso sinceramente dizer-te que, quanto a mim, foi uma experiência nova, gratificante, muito enriquecedora, e que estarei sempre ao dispor para novas e outras experimentações.

Victor Manuel Silva

Porto, 13 de Fevereiro de 2011

1.4 Retrospectiva António Aguiar

“Convoca-espíritos” - 1 de Março 2008

Do movimento das canas cresceu a expectativa que iria provocar um grande som, com certeza.

Não sabia o que iria fazer o actor.

Resolvi começar por lugares comuns, tipo de textura pedal para instalar uma atmosfera que pensei poder casar com o som da escultura.

O actor começou a movimentar-se à volta da escultura e a acelerar o passo, Pouco depois, parou e resolvi mudar de cenário. Respondi aos primeiros sons das canas. O actor começou a movimentar-se pelo meio da própria estrutura. Estas acções acrescentara à situação um movimento e o som das canas.

Tentei interagir com os sons das canas e seus ritmos e variações de intensidades. Os ritmos eram aleatórios, pelo que tentei manter o ritmo da minha textura e equilibrar os sons resultantes. Mais tarde, tentei imitar e integrar-me com o uso de percussão no instrumento e algumas técnicas de *legno batutto*.

Houve uma acalmia do movimento e achei que seria altura de construir outro episódio, desta vez nos harmónicos mas com a mesma textura inicial, mantendo alguma coerência formal.

Reparei nos sons dos carros a passar no exterior...

Achei que algo mais Melódico e lírico funcionaria melhor com esta calma, um género de canto a duas vozes com cordas dobradas.

Acho que o actor desistiu e voltei aos sons do *legno batutto*. Não sei se por isso estar relacionado com o som das canas, o actor fez uma entrada efusiva atravessando as canas, numa cena apoteótica. Surpresa e indecisão...resolvi continuar a melodia.

Mas o som das canas em cascata convidaram-me ao regresso e à reexposição do material inicia e partir para um clímax em crescendo.

Após um grande crescendo actor, este caiu e ficou imóvel, um género de postura de morte. Resolvi fechar o discurso com o desaparecer do som das canas...

Foram fietos outros takes onde tentei contrastar os recursos

O actor pegou em duas canas e começou a marcar uma métrica regular. Achei que era até bastante bom, groovie. Não resisti a acertar o meu ritmo com esta métrica. Algo tipo Rock com acordes de quintas. Não sei porque parou. Resolvi continuar as quintas e o rock com alguma exploração do legno batutto. Fiquei fascinado e influenciado com o som das canas e estar assim em frente de tamanha escultura.

Alguma reexposição de material das quintas...

Novo material, ruídos tirados no estandarte com arco. Estranheza...o som dos automóveis...

A câmara de filmar também andava por lá. Decidi interagir com as canas e fazer um tipo de dialogo entre o arco nas canas e obatutto no contrabaixo, parecia esgrima...reparei que o actor andava pelo sorrateiramente pelo meio da escultura e seguia atentamente a música.

Outro take.

Outro lugar comum, textura entre três cordas com pedal sobre a corda grave Lá. Desenvolvimento a três vozes. Tensão e final.

Em geral, senti que a peça dominante era a escultura e que tudo o que pudesse fazer era complementar o espaço que a rodeava e interagir com o actor. Pareceu-me que a música o inspirava e, por isso, tomei uma atitude mais activa do que pensei tomar quando cheguei. O primeiro take é aquele que tem mais acção e que desenvolvemos uma melhor relação com a escultura. É o mais bem conseguido. Improvisação, comunicação e interacção foram os pontos centrais nesta improvisação, quase um happening.

1.5 Retrospectiva Jonathan Ayerst

ComentCommentary on Improvisation by Antonio and Jonathan

Cedofeita 08

Opening:

I decided not to play at the beginning for several reasons: firstly, because I'd just played a solo improvisation of my own, also a piece with flute, so I felt there had been more than enough organ! ; secondly, Antonio was very much ready to play as he had been waiting.

The opening solo for double-bass is very assured and inspired (Sibelius 4!). I left it alone for as long as I could..

48 secs

I've come in very discreetly with a supporting bass note.. I think now that I could have left it a bit longer, but concert nerves force one to 'do something'.

1.17

My object here was to provide a secondary theme, while at the same time, colouring and changing (expanding) the tonality of Togu's⁶⁶ melody.

1.53

Togu responds here (I think) to the weirdness of my harmony by playing *sul pont.*

2.12

We've abandoned the path of counterpoint (at least I have!) and opted for atmosphere.

2.28

This is confirmed by the *mutation stop* solo in the organ, which is very weird. Actually now this opens up the possibility of counterpoint again, as I am able to play a *variation* on Togu's opening theme.

3 mins

⁶⁶ Abreviatura familiar do nome António Augusto.

Togu now takes over and plays “as one inspired” the advertised theme of the improvisation!

I respond with more *weirdness* on the mutation stops. I'm not sure what else I could've done, but it slightly annoys me now.

3.45

I like this bit.. moody arpeggios on flute stops (finally!) which gives a sense of direction to the music. Togu responds well with his pizzicato but our *advertised theme* is gladly forgotten!

4.40

Togu takes the lead again.. we have the ensemble very well in this piece and starts a section in which we both build things a bit

5.26

A sort of dramatic climax well played together. Now I feel it is a bit lacking in the organ.. sort of shy. Either it should be full out and *FFF* which is the harmony I've chosen, or a different character.

6.23

That's better.. a different character in the organ which seems to give Togu a push in starting a contrapuntal section

6.36

From this motif I should have responded in clear imitation but my semiquavers soon lose their way and the registration is not definite enough, forcing Togu to improvise a quasi-cadenza.

Minha culpa.

7.23

Funnily enough from this mistake comes rather a nice passage as, feeling that something more definite is needed, I decide to bring in a phrase of *advertised theme* in cantus firmus which we both play around with successfully in a lively central section.

8.55

Togu brings back the opening theme of his solo. I feel now that I could have done more with the lively music which dies away too soon.

9.0

A lovely dreamy passage from both of us. If we'd created a larger central section, grander (which is difficult from a balance point of view) this would hve been magic!

9.10

This is our best stuff, slow and dreamy with a good conversation, passing a short theme between the two over open harmonisation

10.20

Even more contemplative and still, The harmony is very contemplative and Togu uses the opportunity to muse over the opening *improvised* theme.

10.50

A medieval-sounding spot of counterpoint which should have been more than an idea. As so often, the idea is good but it needs to be more than an introduction!

11.23

Now a harmonised version of the opening cadenza. Effective this, leading into a harmonised version..

12.12

..of the *advertised* theme. Togu accompanies very effectively with cross-string bowing. My general feeling though at this point is that we have lost direction and relied too much on our feeling for 'endings' or codas. While we shift successfully around exploring atmospheres and accompanying each other very well.. there is a lack of definition which I believe could be acheived quite simply by sticking to an idea for longer. (Compare this with the available video of Messiaen improvising, currently on YouTube.) I'm certain that this is involved in a sense of security which we lack in this performance.. the ideas are however surprisingly sophisticated and musically interesting both in substance and in execution.

13.05

Togu saves the day with a convincing rendition of the *advertised* theme.

1.5 Retrospectiva António Aguiar

Salve Regina: Jonathan Ayerst (órgão) e António Augusto Aguiar (contrabaixo)

Igreja de Cedofeita - 2008 – CD

Tempo total: 14'09"

Comentário

Introdução do contrabaixo; aproveitamento parcial do tema transposto para Lá menor (harmónico); repetição em Lá Dórico (6#); Não havendo grande intervenção do Jon continuei a desenvolver esta sonoridade menor.

1'40" Exploração tímbrica em sul ponticello. As harmonias começam a afastar-se...decidi modular para o relativo maior;

3'00" O tema principal! só aparece na sua versão original pouco antes do minuto 3' 00";

3'45" Interludio do Jon, tentei acompanhar com pizz e tentei jogar com a sobreposição entre maior e menor em sobreposição.

4'40" O melhor momento que desagua num clímax

5'30" muita indecisão, parece o jogo do gato e do rato, a acústica não ajuda a exploração de secções com muito ritmo; decido introduzir uma secção que leve a algum contraponto imitativo

7' 22" A segunda frase do tema é apresentada, desta vez pelo órgão, que após os dois primeiros membros de frase deixa o caminho livre para o contrabaixo.

9' 20" Decidi que poderia apresentar o tema nos harmónicos naturais do contrabaixo no modo maior (as hipóteses são limitados a Mi, Lá e Ré maior!) optei por Ré maior porque é mais agudo e fura mais. Ouvi harmonias do Jon muito afastadas desta tonalidade, mas pareceu-me ideal para explorar politonalidade e arriscar e ver até onde conseguíamos resistir.

10'20" Passagem do Jon contemplativa que me pareceu querer começar a fechar o desenvolvimento. Respondi com o mesmo espírito (tentei) e achei que estava na hora de uma coda e decidi fornecer uma pedal sobre a corda solta Ré para o Jon se encarregar do final mas ele acabou por "passar a bola" parecendo querer que eu terminasse. Apresentei o tema pela última vez sobre ré maior sem mais variações e ornamentações, um ponto final.

12' grande pedal sobre Ré do contrabaixo inicia o período final.

A última frase é um regresso ao tema principal em Ré Maior (centro gravítico que vinha sendo assumido já há vários minutos) com pedal do órgão em Dó.

Em geral o procedimento foi o de ouvir sempre o máximo dos sons do outro e tentar jogar com eles, ser capaz de os reproduzir, mas também reinterpretá-los (imitação/acompanhamento/variação/contraste/reacção)

Problemas desta performance –

- a) o problema acústico devido à estrutura do local, uma grande igreja em forma de pavilhão com um tempo de reverberação considerável;
- b) o problema geral do Órgão cujo som provem de vários sítios da caixa dos tubos que, neste caso, se situa à esquerda do teclado
- c) a distancia a que o contrabaixo se encontrava do órgão (aproximadamente 20 m) que provoca um atraso no som de ambos os instrumentos e que condiciona a resposta dos músicos. Este tempo de resposta acentua-se em especial nas passagens mais rápidas e mais ritmadas como é o caso da secção com início no minuto 5' 40". É nitidamente um dos momentos de decisão onde cautelosamente os dois músicos não querem tomar o leme da situação, preferindo evoluir lentamente.

Anexo C

Retrospectivas do Estudo Empírico⁶⁷

1. Carlos Azevedo
2. Jonathan Ayerst
3. Kiko
4. Mário Santos
5. Massimo Cavalli
6. Miguel Moreira
7. Nuno Ferreira
8. Paulo Gomes
9. Pedro Barreiros
10. Sérgio Tavares
11. Telmo Marques

⁶⁷ Os textos aqui apresentados estão no formato original, tal como foram entregues pelos participantes.

1. Carlos Azevedo

1 Tentei criar um universo harmónico sem fugir ao elemento dado, dentro de uma atmosfera algo impressionista.

2 Criar um discurso rítmico ao estilo de Hindemith ou Bartok, ainda sem fugir ao motivo dado.

3 Criar uma atmosfera difusa com a utilização de elementos harmónicos estranhos ao motivo. “Melodia acompanhada”

4 Criar uma ideia que parte do ostinato e que incorpore o motivo....

5 Criar uma atmosfera mais Jazzí com ambientes tonais.

6 Aqui só me veio a ideia de criar um universo atonal.

7 a Ideia era fazer um uníssono entre a mão esquerda e direita.

8 Partir de um único acorde como uma obsessão.

9 apenas uma melodia desfragmentada.

10 como já estava farto tentei fazer algo que ainda não tivesse acontecido...palavra de ordem RAIVA

2. Jonathan Ayerst

Notes on Improvisation

The theme, very straight and full of potential..

- i. A prelude style with theme as cantus firmus. The intervals are turned around for variation. I've added an accompaniment in thirds
- ii. Scherzo in compound time. Also a fugal feel with separate entries. This breaks down after bass entry and is quickly drawn to a close!
- iii. Contemplative episode. Starts with accompaniment in two-parts, modal. Theme is a variation on the intervals of the original theme, soon develops into an expressive wandering melody. A lack of direction in this, but the mood is strong.
- iv. Red-Indian episode! in fifths (from the theme), so the original intervals provide a harmonic character.
- v. Pedal intro: accompaniment takes intervals of theme (fourths and fifths) in a wheeling compound figure. Over the top is a contemplative variation, in modal style.
- vi. Return to compound scherzo with fugal entries. This time over slow bass.. doesn't really get going!
- vii. At last, some real variation. Loud chords based on theme. Strong and simple!
- viii. Starts with ostinato chords over theme in bass (pedals). Lots of potential in this, possibility of crescendi, changes of timbre etc. Harmony and notes not particularly relevant.
- ix. Cheeky scherzo with more presence. Theme has good character with imaginative accompaniment. Loses way? Perhaps but at least it stays simple.
- x. Chords. Expressive.. not sure where the theme is in this, but strong sense of finale.
Definitely loses direction. I'm not sure why it's so bad! Some sort of chronic harmonic insecurity? Seems very unsettled and indecisive.. over harmonic language?

3. Kiko

Faixa	Lista Comentário
1	Primeira abordagem. Procurei apenas sentir e reagir à informação recebida de forma intuitiva e sumária. Não altero a vogal utilizada e procuro ligar as notas de forma a criar desde logo uma sensação física do motivo.
2	Continuação da ideia inicial mas mais rítmico. Utilizo mais o stacatto e alguma variação de sons. Desvio-me mais do motivo talvez por ainda não estar suficientemente memorizado.
3	Utilizei a frase na forma de um tumbao e variei em redor dessa ideia. Os sons já procuram mimetizar aqueles que povoam a minha memória dos ambientes afro cubanos. Creio que utilizei o motivo como um carimbo que vai percorrendo vários ambientes e texturas musicais.
4	Mais sonoro e dinâmico. A ideia foi de desenvolver as sonoridade e timbres em redor da ideia. Agora que ouço mais atentamente traz-me à lembrança uma intro de um disco dos Morphine em que o Saxofonista (Dana Colley???) faz uma espécie de saudação com sons longos e tranquilos no barítono. Não sei se terá alguma ligação...
5	Utilizei as notas como centros tonais e procurei liga-las melodicamente. Algo de barroco à mistura mas de um barroco "carrascão" já do fundo da pipa.
6	As três notas são o início da melodia do tema da versão original do "Star Trek" que utilizei em trechos e brinquei com o motivo. Utilizei uma amplitude maior e procurei projectar mais o som de forma a tentar encher mais o espaço
7	Estava a pensar em congas e em melodias rítmicas mais uma vez em redor do motivo. Procurei esconder o motivo para que só aparecesse no final. Por outro lado a forma como é tocado o motivo antes deste trecho com uma ligeira identificação rítmica (não tão seco e impessoal como nas outras) desde logo influenciou-me.
8	Batota. Acho que apenas comecei a debitar notas e voltei mais tarde ao motivo para não ficar completamente alheado da tarefa. Creio simplesmente que naquele momento não estava concentrado no motivo, talvez necessidade de o largar para regressar mais tarde.
9	Imaginei um combo simples de jazz com um swing lento e uma secção de metais. O motivo sugere-me o início de um riff que tento finalizar. Imagino uma harmonia que preencho.
10	Mantendo uma pulsação constante diverti-me em volta do motivo numa construção mais rítmica e delineando harmonias num ambiente Bobby McFerrin de trazer por casa. Talvez seja a única vez que procuro desenvolver o motivo.
Conclusão	Ao contrário de instrumentos a voz permite grande liberdade plástica. Não é fácil encontrar formas de variar as ideias e manter uma certa unidade no que diz respeito ao exercício em si. A minha maior dificuldade foi encontrar uma forma de condensar ideias de forma a manter o meu pensamento orientado e não criar um longa peça em que todas estas variantes estivessem presentes. Não sei se era isto o que pretendias mas se precisares de mais considerações, ou até quiseses repetir é só dizer. Abraços

4. Mário Santos

no “papel em branco” só estavam escritas 3 notas
e com elas explorei em tempo real várias melodias

Com os sons sugeridos tentei em tempo real construir diferentes melodias, criar diferentes cenários (uma “tempestade de ideias”) da forma mais espontânea (“livre”) possível, conjugando a altura dos sons e os resultantes intervalos, com o ritmo, silêncio, dinâmica e extensão do instrumento.

Os sons sugeridos ou eram pontos de partida, onde ficava, ora pontos de chegada; improvisei “sem tirar os ouvidos” das notas sugeridas

tentei pôr a régua de parte e arrisquei os traços que saiam dos movimentos das minhas mãos

pensei em utilizar as notas dadas de uma forma livre, como pontos de chegada e de partida, espontaneidade, ritmo, silêncio, intervalos resultantes,

- 1 As notas sugeridas e a extensão do meu instrumento
- 2 Improvisei uma melodia com as notas sugeridas, procurando utilizar toda a extensão do instrumento, num tempo médio
- 3 O caminho para os sons
Num tempo mais lento caminhei para as notas sugeridas utilizando cromatismos e tirando partido de alguns efeitos possíveis no instrumento
- 4 Motivo melódico quase constante, ritmo, espaços, nota pedal, criar alguma tensão e interesse com os sons
- 5 Nota pedal, possível acompanhamento do que já passou ou poderá vir a acontecer (linha de baixo)
- 6 ostinato melódico, maior tensão (zona aguda do instrumento)
- 7 melodia em *subtone* com ritmo sem métrica regular
- 8 aproximações às notas sugeridas, diferentes oitavas do instrumento
- 9 na vizinhança das notas sugeridas, dinâmica
implicar maior dinâmica, repetição
- 10 nota pedal na região grave do instrumento com improvisação nos harmónicos, quase um lamento(do fim)

Tentei divertir-me, como se de um jogo se tratasse

Improvisar com três notas dadas será o mesmo que pintar apenas com três cores

As folhas terão de ser em azuis caso não tenha o verde para utilizar ou em vez de folhas como tenho o azul pintarei o mar

Brain storming à volta de três sons

Tentativa de criar em tempo real da forma mais livre possível

Arriscar para haver mais adrenalina, mais expressividade (naturalidade/realismo)

5. Massimo Cavalli

Massimo Cavalli

Pensamentos sobre os meus improvisos

- 1- Pulsação constante, tonalidade menor, tentativa de criar motivos, movimentos diatônicos.
- 2- Tempo ternário, melodia em D menor, evocação épica, desenvolvimento de pequena história, improvisação temática, utilizo de movimentos descendentes, diatônicos, colcheias.
- 3- Perguntas e respostas, mais atonal, quartas, mais frio, cerebral, mas há sempre melodia, muita informação, falta de clareza, imitação de estilo a la Dave Holland, formulismo, variação rítmica.
- 4- Doce, desenvolvimento do intervalo inicial, paz, tranquilo, simples, satisfação.
- 5- Utilização do intervalo inicial como pretexto, desenvolvimento mais livre e atonal, pergunta e resposta, muitas ideias soltas, confusão, bluesy.
- 6- Motivos em colcheias, algum groove, retroversão do motivo original, walking ao dobro interessante no final.
- 7- Círculo, desenvolvimento, interessante, brincadeira final contrastante.
- 8- Confusão, incoerência, desafinação, padrões digitais, recursos rítmicos limitados utilização do mesmo walking ao dobro do improviso 6.
- 9- Procura, mais calma, associação de ideias, predileção para criar melodias em menor (E), criação de melodias contrastantes (A,B).
- 10- Surpresa, lirismo, risco, melodia (padrão) por quartas, final truncado, surpresa.

6. Miguel Moreira

1. A minha ideia era começar apenas com as notas sugeridas, mas não consegui essa contenção ,acrescentei ao A um C#(3ª maior) e partir daí pensei nas notas dadas(A , D, G) como sendo acordes maiores.Ao A acrescentei C#, D mantive C#,no G ,F#
- 2 Continuei com a mesma ideia (acordes maiores)com mais desenvolvimento, apenas melódico
- 3 Transformei as notas dadas em acordes menores
- 4 Um momento de falta de criatividade, voltei aos acordes maiores mas escolhi um registo diferente!
- 5 Começo por apresentar as notas em harmónicos e pensei na sonoridade das kalimbas e em motivos que o meu imaginário associa a Musica africana
- 6 procurei o contraste e escolhi as segundas menores e maiores.É curioso quando vai ao 4º grau sugere-me um blues mas tentei fugir a essa ideia
- 7 por este motivo(A , D, G) poder ser quintas descendentes, acrescentei quintas ascendentes a cada uma das notas e mais à frente transpus por simetria o motivo
- 8 Começo por usar um motivo de quartas que se desloca cromaticamente e uma nota pedal nos graves(A)e outra nos agudos(E) ,entretanto lembrei-me de usar intercambio modal à volta das notas dadas sempre com acordes maiores
- 9 Tentei criar um ambiente orquestral, utilizei terceiras maiores e menores sobre as notas dadas e um pedal de delay
- 10 pensei em acordes maiores lidios sobre as notas dadas com uma nota pedal em A .

Ao longo destas improvisações tentei que existisse um contraste entre elas .

7. Nuno Ferreira

- 1 – Neste trecho utilizo transposição para desenvolver o motivo e estabeleço uma sonoridade pentatónica
- 2 – Neste exemplo o motivo é transposto mas também alterado melodicamente, algumas das frases remetem para ideias melódicas típicas do trompetista Woody Shaw.
- 3 – Neste exemplo as 3 notas são repetidas com diversas permutações rítmicas de forma a que as notas fossem o único elemento organizador do motivo.
- 4 – Neste exemplo continuei a focar a exploração do motivo no aspecto rítmico e utilizei também transposição e inversão do motivo (alternando frases ascendentes e descendentes)
- 5 – Desta vez ampliei o registo do motivo expandindo-o ao longo de duas oitavas, de seguida utilizei desenvolvimento melódico e transposição e noto uma breve referência ao “A Love Supreme” de John Coltrane
- 6 – O motivo foi ampliado, desenvolvido melodicamente e transposto neste trecho procurando uma sonoridade mais lírica
- 7 – Neste exemplo procurei explorar o motivo com base nos intervalos
- 8 – Ouço neste exemplo uma mistura de técnicas de transposição e variação rítmica e melódica do motivo, a transposição do intervalo de 4ª perfeita serve de base a grande parte deste trecho.
- 9 – Só neste exemplo comecei a utilizar o motivo como um acorde quartal. Neste caso alternado com melodias também baseadas no motivo.
- 10 – Outra exploração harmónica do motivo na qual são utilizados acordes quartais transpostos modalmente, o motivo dá origem a uma pequena frase harmónica (“vamp”) na qual utilizo também harmónicos naturais da guitarra. Na 2ª parte deste exemplo desenvolvo o motivo de forma mais livre misturando as várias ideias já utilizadas nos outros exemplos.

8. Paulo Gomes

Improvisação sobre E-A-D

Paulo Gomes 19 Outubro 2009 (Casa da Música)

Para: António Augusto Aguiar.

1. Melodia por 4^{as} e acordes por 4^{as}.
2. Encadeamento de acordes em intervalos de 4^a.
3. Acordes por 4^{as} um pouco aleatórios.
4. Usei as 3 notas como notas pedal.
5. Modos sobre a 1^a nota (E). Sobretudo escuros, como o lícrio.
6. As 4^{as} estão presentes mas usei o cromatismo para tentar fugir a um centro tonal ou modal.
7. Mais contraponto. Usei todo o ciclo de 4^{as} ascendentes, como num “famoso” tema (45).
8. O menos conseguido. Usei o raciocínio do exemplo 2. A ideia era não marcar os acordes, e swingar sobre a progressão.
9. Misturando a ideia 2, com uma harmonia mais modal.
10. Tentei misturar um pouco todas as ideias usadas. Predominam as 4^{as}, mas de uma forma quase independente entre a mão esq. e dir.

9. Pedro Barreiros

Olá, aqui vai:

- 1) sequência de 3 quartas perfeitas e desenvolvimento na transposição, inversão (5ª ascendentes) com alguns ornamentos tonais e tonicizações
- 2) focalização na nota A, ornamentação modal, a) jónico b) tons inteiros, c)teatracorde Ibérico 121 D, Db d) meia-diminuta
- 3) sequencia de 3 quartas perfeitas intercalando com as 3 quintas descendentes partilhando a mesma tónica, tonicização para Eb, derivações atonais
- 4) sequencia de 3 quartas perfeitas, focalização da nota E através da respiração na sua dominante B
- 5) Ostinato rítmico com a nota focal em D e composto por 2 quartas e 2 quintas perfeitas sobre o modo mixolídio
- 6) Focalização da nota E, como modo dórico com tonicizações
- 7) Focalização na nota A através da escala menor harmónica, eólia, diminuta, lócria, D dórico, F lídio, D menor melódico, finalizando com a cadencia IV V I maior
- 8) Novamente sobre a nota A, mixolídio, progride ao IV grau D, V, I. resolve em A menor
- 9) D menor melódico, tentei introduzir a ambiguidade entre as duas 4ª, 2ª e 7ª, no entanto o centro tonal fugiu sempre para A
- 10) E dórico com ostinato rítmico

Abraço
Pedro Barreiros

10. Sérgio Tavares

A interessante proposta de desenvolvimento da improvisação a partir de um determinado número de notas (neste caso 3) foi feita sem que houvesse tempo para uma reflexão prévia, sem mapa, sem destino. Assim, os dez exercícios (que são todos bastante curtos) acabam por estar por vezes interligados porque há transporte de material motivico (melódico ou rítmico), ou são fundados numa nova ideia em que se tenta organizar a improvisação e o sentido discursivo.

1 - a melodia gravita á volta do motivo inicial (mi,la,re) recorrendo ao mesmo para se recomeçar noutra direcção.

2 - nova frase com acrescento de notas às pré definidas, que é mais ou menos deslocada

3 - a novidade é variação rítmica que se torna impetuosa e gestual, há utilização de ideias dos anteriores exercícios

4 - a primeira ideia ... abortou. a intenção era partir de um motivo (um ostinato de memória) que já nada tinha a ver com o inicial, devo ter-me esquecido.

5 - regresso às notas de origem ... para divagar alegremente pela melodia e brincar no final alterando a cor da coisa.

6 - as notas motivo aparecem só no fim na frase final. o ponto de partida foi a articulação, o fraseado rítmico rítmicamente mais incisivo.

7 - Neste exercício existem dois momentos: no primeiro, pego nas notas motivo para criar uma frase que vou deslocando e desenvolvido; no segundo momento usei um pedal ao qual contrapus e desenvolvi o material inicial (carácter rítmico).

8 - o ponto de partida foi cria mais espaço com notas longas. esta ideia foi pouco desenvolvida (erradamente à distância) e tornou-se numa espécie de introdução onde recorri alternâncias entre ritmo sobre pedal e frases curtas.

9 - tal como no exercício oito, a ideia inicial (harmónicos) é abandonada cedo demais, regresso a ela no final, no entanto, o que acontece no meio é um pouco errático.

10 - aqui a ideia foi desenvolver melodias usando as nota do motivo inicial como sequência harmónica. Fui pouco ousado nas opções que fiz . . . não arrisquei.

Se a minha análise for insuficiente, diz-me que aspectos achas que devo desenvolver. Acho este exercício bem interessante, até numa perspectiva de composição. Gostava de saber tb a tua opinião sobre o que eu fiz.

Abraço Tugu e bom trabalho, temos de repetir

11. Telmo Marques

IMPROVISACÃO SOBRE E – A – D

1. A partir das notas propostas (Mi, Lá e Ré) a primeira associação que fiz esteve relacionada com o facto de o proponente ser Contrabaixista; a nota que faltava para as quatro cordas soltas do instrumento era o Sol. A seguir a uma breve exposição da 'série' vem o mesmo material transposto meio tom abaixo. Arpeggio ascendente com as duas transposições (E, A, D, Eb, Ab, D), acorde do respectivo hexacorde, articulação do hexacorde, e finaliza com a nota Sol.
2. As notas propostas (Mi, Lá e Ré) podem ser vistas como um II – V – I num encadeamento harmónico (muito usado e estudado no Jazz). Podem também ser o início de uma sequência harmónica por quintas descendentes. As duas situações foram utilizadas nesta improvisação.
3. Primeira tentativa de 'pergunta – resposta'. Apenas são usadas as notas propostas. Em determinado momento inverte-se a ideia visual por quartas (E, A, D ascendente) para uma ideia visual de quintas (E, A, D descendente). Tentativa de utilizar o Piano em toda a sua extensão.
4. Primeiro motivo rítmico a ser usado como base de suporte da improvisação: EEE, AA, D.
5. Pensamento com dois princípios: harmonização 'Upper-Triad' e substituição tritónica. Resultado – E, A, D no baixo; E, Eb, D na harmonia superior. Mesma situação repetida um tom abaixo.
6. Abordagem contrapontística pouco conseguida... Estilo imitativo a duas e mais vozes com base no material proposto.
7. Schönberg op.9! Quartas ascendentes até à exaustão. Blocos de acordes com todas (ou quase todas) as notas. Segue-se a inversão ou retrógrado – quartas descendentes. Improvisação com tríades por quartas.
8. Criação de um motivo melódico-harmónico com base nos acordes [A D E] e [G Bb C]. A melodia é gerada a partir das notas superiores dos acordes (E, C) com Appoggiatura (F) de volta ao E.
9. Movimento circular de um baixo (E A D) suportado por uma harmonia constante minimal baseada numa transposição do mesmo material [C D G]. Subdivisão ternária. Resultado: Cadd9 na 1ª inversão – Am11 – Dsus.
10. Primeira abordagem com imposição do contrário – exclusão. Utilização monódica de todas as notas excepto as propostas: C Eb F# G B Bb Ab E F C# G (o E foi falha humana, bem como a repetição do G !)

Telmo Marques

Anexo D 1

Quadro do Estudo Empírico

Forma e Memória na Improvisação

		Quantidade	Porcentagem	Objeto	Caracterização	Processo	Metáfora	Interrupção	Associação
1	Motivo	59	7,56%	x					x
2	Notas	35	4,49%	x					x
3	Ideia	27	3,46%	x					x
4	Melodia	25	3,21%		x	x			x
5	Quartas/Quintas	24	3,08%	x	x				x
6	Acordes	18	2,31%	x	x				x
7	Criar	18	2,31%			x			x
8	Desenvolvimento	17	2,18%		x	x			x
9	Modal	17	2,18%		x	x			x
10	Intervalo	16	2,05%	x	x				x
11	Ritmo	16	2,05%	x	x				x
12	Transposição	12	1,54%	x	x	x			x
13	Variação	12	1,54%	x	x	x			x
14	Tentar	12	1,54%			x			x
15	Ambientes	9	1,15%				x		x
16	Pedal	9	1,15%		x	x			x
17	Extensão	9	1,15%		x				
18	Harmonia	9	1,15%		x	x			x
19	Frase	8	1,03%		x	x			x
20	Instrumento	8	1,03%		x				
21	Sugerir	8	1,03%	x					x
22	Tempo	8	1,03%		x				
23	Fugir	7	0,90%		x	x	x	x	
24	Finalizar	7	0,90%		x	x		x	
25	Improvisação	6	0,77%			x			x
26	Focar	6	0,77%						x
27	Ostinato	6	0,77%	x	x	x	x		x
28	Contrastar	6	0,77%		x	x		x	
29	Ponto part/cheg.	6	0,77%	x	x				x
30	Som	6	0,77%		x				
31	Encadeamento	5	0,64%	x	x	x			x
32	Inversão	5	0,64%	x	x	x			x
33	Memória	5	0,64%	x	x	x			x
34	Linha baixo	5	0,64%		x	x			x
35	Tonal	5	0,64%		x	x			x
36	Livre	5	0,64%		x				
37	Sequência	4	0,51%	x	x	x			x
38	Carácter	4	0,51%		x				x
39	Acréscentar	4	0,51%		x	x			x
40	Misturar	4	0,51%	x	x	x			x
41	Procurar	4	0,51%				x		
42	Atonal	4	0,51%		x	x			x
43	Estilo	4	0,51%		x		x		x
44	Pensar	4	0,51%						x
45	Sentir	4	0,51%				x		
46	Interesse	4	0,51%				x		
47	Imaginar	4	0,51%				x		
48	Acompanhar	3	0,38%		x	x			x
49	Cromatismo	3	0,38%		x	x			x
50	Scherzo	3	0,38%		x				x

		Quantidade	Porcentagem	Objecto	Caracterização	Processo	Metáfora	Interrupção	Associação
51	Escala	3	0,38%		x	x			x
52	Forma	3	0,38%		xx				x
53	Regressar	3	0,38%	x		x			x
54	Pergunta-Resp.	3	0,38%		x	x	x		x
55	Simples	3	0,38%				x		
56	Arriscar	3	0,38%				x		x
57	Alternar	3	0,38%		x	x			x
58	Deslocar	3	0,38%	x	x	x			x
59	Forte	3	0,38%		x				
60	Harmônicos	3	0,38%		x				
61	Amplitude	3	0,38%		x				
62	Brincar	3	0,38%				x		
63	Dinâmica	3	0,38%		x	x			x
64	Expressivo	3	0,38%				x		x
65	Explorar	3	0,38%						x
66	Menor	3	0,38%		x	x			x
67	Tonicizar	3	0,38%		x	x			x
68	Progressão	3	0,38%		x	x			x
69	Sentir	3	0,38%				x		
70	Real (tempo)	3	0,38%				x		
71	Divertir	2	0,26%				x		
72	Blues	2	0,26%		x		x		x
73	Continuar	2	0,26%			x			x
74	Construir	2	0,26%			x	x		x
75	Confusão	2	0,26%				x		
76	Diatônico	2	0,26%		x	x			x
77	Imitativo	2	0,26%	x	x	x			x
78	Lembrar	2	0,26%	x		x			x
79	Hexacorde	2	0,26%		x				
80	Duas Vozes	2	0,26%		x	x			x
81	Pintar	2	0,26%				x		x
82	Pulsção	2	0,26%		x				x
83	Contemplativo	2	0,26%				x		x
84	Material	2	0,26%	x					x
85	Movimentos	2	0,26%				x		
86	Fuga	2	0,26%	x	x	x			x
87	Entradas	2	0,26%	x	x				x
88	Episódio	2	0,26%		x				x
89	Espontaneidade	2	0,26%				x		
90	Errado	2	0,26%		x	x		x	
91	Jazz	2	0,26%		x				x
92	Potencial	2	0,26%				x		
93	Silêncio	2	0,26%				x		
94	Swing	2	0,26%		x				x
95	Tensão	2	0,26%						x
96	Tempestade	2	0,26%				x		
97	Espaço	2	0,26%		x	x			
98	Novo	2	0,26%			x		x	
99	Cores	2	0,26%				x		
100	Articulação	2	0,26%		x				

Forma e Memória na Improvisação

		Quantidade	Porcentagem	Objecto	Caracterização	Processo	Metáfora	Interrupção	Associação
101	Associação	2	0,26%	x	x	x			x
102	Contraponto	2	0,26%		x	x			x
103	Caminho	2	0,26%				x		
104	Ornamentação	2	0,26%	x		x			x
105	Padrão	2	0,26%	x	x	x			x
106	Recorrer	2	0,26%		x	x			x
107	Repetir	2	0,26%	x	x	x			x
108	Surpresa (interr)	2	0,26%			x		x	
109	Tema	2	0,26%	x	x				x
110	Composto (temp)	2	0,26%		x				x
111	Timbre	2	0,26%		x				
112	Universo	2	0,26%		x				
113	Agudo	1	0,13%		x				
114	Aborgagem	1	0,13%			x			x
115	Abortou	1	0,13%			x	x	x	
116	Alegremente	1	0,13%				x		
117	Aleatórios	1	0,13%			x		x	
118	Alterar	1	0,13%	x	x	x		x	
119	Ambiguidade	1	0,13%				x		
120	Aproximações	1	0,13%	x	x	x			x
121	Arpejo	1	0,13%		x				x
122	Ascendente	1	0,13%		x				
123	Base	1	0,13%	x	x				x
124	Barroco	1	0,13%		x				
125	Blocos	1	0,13%		x				
126	Referência	1	0,13%	x					
127	Cadência	1	0,13%		x	x			x
128	Cantus Firmus	1	0,13%		x	x			x
129	Carimbo	1	0,13%				x		
130	Cenário	1	0,13%				x		
131	Cerebral	1	0,13%				x		
132	Círculo	1	0,13%				x		
133	Chorus	1	0,13%		x	x			x
134	Começar	1	0,13%		x				
135	Concentrado	1	0,13%						x
136	Conclusão	1	0,13%			x			x
137	Colcheias	1	0,13%		x				
138	Conjugar	1	0,13%			x			x
139	Crescendo	1	0,13%			x			
140	Descarado	1	0,13%				x		
141	Descendente	1	0,13%		x				
142	Desvio	1	0,13%					x	
143	Diferente	1	0,13%		x	x		x	
144	Divagar	1	0,13%				x		
145	Discurso	1	0,13%				x		
146	Doce	1	0,13%				x		
147	Dominante	1	0,13%		x				
148	Difusa	1	0,13%				x		
149	Direito	1	0,13%				x		
150	Digitais	1	0,13%			x			

		Quantidade	Porcentagem	Objeto	Caracterização	Processo	Metáfora	Interrupção	Associação
151	Efeitos	1	0,13%		x				
152	Escuros	1	0,13%				x		
153	Expandido	1	0,13%	x	x	x			
154	Exposição	1	0,13%	x					
155	Evocar	1	0,13%	x					x
156	Épica	1	0,13%				x		
157	Elemento	1	0,13%	x					
158	Figura	1	0,13%				x		
159	Folhas	1	0,13%				x		
160	Frio	1	0,13%				x		
161	Gestual	1	0,13%				x		
162	Gravita	1	0,13%				x		x
163	Groove	1	0,13%				x		
164	Grave	1	0,13%		x				
165	História	1	0,13%				x		
166	Impressionista	1	0,13%				x		
167	Imptuoso	1	0,13%				x		
168	Influência	1	0,13%						x
169	Informação	1	0,13%	x					
170	Introdução	1	0,13%		x				
171	Interrupção	1	0,13%		x	x		x	
172	Intenção	1	0,13%						
173	Intercâmbio (mod)	1	0,13%		x	x			x
174	Intercalar	1	0,13%		x	x			x
175	Intuitivo	1	0,13%				x		
176	Jogo	1	0,13%				x		
177	Lamento	1	0,13%				x		
178	Lídio	1	0,13%		x	x			x
179	Lirismo	1	0,13%				x		
180	Calma	1	0,13%				x		
181	Manter	1	0,13%		x	x			x
182	Maravilhoso	1	0,13%				x		
183	Mar	1	0,13%				x		
184	Mela-diminuta	1	0,13%		x				
185	Métrica	1	0,13%		x				
186	Mimetizar	1	0,13%			x			x
187	Movimento	1	0,13%				x		
188	Mús.Africana	1	0,13%						x
189	Naturalidade	1	0,13%				x		
190	Não consegui AC	1	0,13%				x	x	
191	Marcar (não)	1	0,13%			x		x	
192	Origem	1	0,13%						x
193	Organização	1	0,13%			x			x
194	Obsessão	1	0,13%				x		
195	Palavra ordem	1	0,13%				x		
196	Paz	1	0,13%				x		
197	Partilhar	1	0,13%				x		x
198	Pedal Delay	1	0,13%		x				
199	Régua	1	0,13%				x		
200	Plástica	1	0,13%				x		

Forma e Memória na Improvisação

		Quantidade	Porcentagem	Objecto	Caracterização	Processo	Metáfora	Interrupção	Associação
201	Preencher	1	0,13%						x
202	Predilecção	1	0,13%				x		
203	Prelúdio	1	0,13%		x				
204	Pretexto	1	0,13%				x		
205	Possibilidade	1	0,13%				x		
206	Raiva	1	0,13%				x		
207	Recomeçar	1	0,13%	x	x				x
208	Realismo	1	0,13%				x		
209	Reagir	1	0,13%			x			
210	Respirar	1	0,13%				x		
211	Retroversão	1	0,13%			x			x
212	Riff	1	0,13%		x	x			
213	Risco	1	0,13%				x		
214	Satisfação	1	0,13%				x		
215	Citar	1	0,13%	x		x			x
216	Física	1	0,13%				x		
217	Série	1	0,13%		x	x			x
218	Sobreposição	1	0,13%	x		x			x
219	Separar	1	0,13%			x		x	
220	Stacatto	1	0,13%		x				
221	Sumária	1	0,13%				x		
222	Simetria	1	0,13%		x	x			x
223	Substituição Trit.	1	0,13%		x	x			x
224	Subtone	1	0,13%		x				
225	Tarefa	1	0,13%				x		
226	Textura	1	0,13%		x				x
227	Tons inteiros	1	0,13%		x				x
228	Ternário	1	0,13%		x				x
229	Tetracorde ibéric	1	0,13%		x				x
230	Tranquilo	1	0,13%				x		
231	Transformar	1	0,13%		x	x			x
232	Traços	1	0,13%				x		
233	Tríade	1	0,13%		x				
234	Tumbao	1	0,13%		x				
235	Uníssonos	1	0,13%		x	x			x
236	Utilizar	1	0,13%						
237	Upper-triad	1	0,13%		x				x
238	Vamp	1	0,13%		x	x			x
239	Vizinhança	1	0,13%				x		
		780	100,00%	300	434	313	143	35	568

Anexo D 2

D 2. - Tabela dos Improvisadores do Estudo Empírico

Improvisador	Carlos Azevedo
Data da improvisação	23/06/2009
Data do relatório	23/09/2009
Instrumento	Piano
Formação	Clássica
Idade	45
Sexo	M

Improvisador	Jonathan Ayerst
Data da improvisação	01/04/2009
Data do relatório	19/09/2009
Instrumento	Órgão
Formação	Clássica
Idade	38
Sexo	M

Improvisador	Kiko
Data da improvisação	19/11/2009
Data do relatório	21/11/2009
Instrumento	Canto
Formação	Jazz
Idade	39
Sexo	M

Improvisador	Mário Santos
Data da improvisação	25/06/2009
Data do relatório	13/10/2010
Instrumento	Saxofone Tenor
Formação	Jazz
Idade	43
Sexo	M

Improvisador	Massimo Cavalli
Data da improvisação	16/12/2009
Data do relatório	20/01/2010
Instrumento	Contrabaixo
Formação	Jazz
Idade	39
Sexo	M

Improvisador	Miguel Moreira
Data da improvisação	25/06/2009
Data do relatório	02/10/2009
Instrumento	Guitarra eléctrica
Formação	Jazz
Idade	26
Sexo	M

Forma e Memória na Improvisação

Improvvisor	Nuno Ferreira
Data da improvisação	08/07/2009
Data do relatório	01/11/2009
Instrumento	Guitarra eléctrica
Formação	Jazz
Idade	33
Sexo	M

Improvvisor	Paulo Gomes
Data da improvisação	19/10/2009
Data do relatório	09/11/2009
Instrumento	Piano
Formação	Jazz
Idade	47
Sexo	M

Improvvisor	Pedro Barreiros
Data da improvisação	15/10/2009
Data do relatório	19/11/2009
Instrumento	Contrabaixo
Formação	Jazz
Idade	48
Sexo	M

Improvvisor	Sérgio Tavares
Data da improvisação	10/11/2009
Data do relatório	16/12/2009
Instrumento	Contrabaixo
Formação	Jazz
Idade	34
Sexo	M

Improvvisor	Telmo Marques
Data da improvisação	10/09/2009
Data do relatório	15/09/2009
Instrumento	Piano
Formação	Clássica
Idade	46
Sexo	M

Anexo E

Entrevistas

1. Wolfgang Mitterer, 2011
2. Peter Rundel, 2011
3. Pedro Burmester, 2011
4. Conferência “Improvisação ou Composição Instantânea?”, com Jon Balque, Frode Halti Rolf Gupta e António Aguiar – Casa da Música, 2006.

1. Wolfgang Mitterer

Entrevista a Wolfgang Mitterer, 18/02/2011 (email)

dear antonio,

i hope you are well.

sorry my answers are rather short but that's more my thing:

AA - I'm doing a written work about improvisation in modern music and I would like to mention your opera "Massacre" as an example of composition with improvisation, if you agree, of course.

I would like to ask you to participate with a small text about your piece and the rule of improvisation in it, and anything you think it is importante about it.

W.M. – Massacre is a timeline-based composition. this makes it easy to give certain freedom to the musicians because they have to take care about the general time and cannot play/sing too long ... specially for singers it is very nice to sing with their timing of the day within a certain amount of general time instead of being timed by the beats of the conductor ...

AA - After that, I also would like to ask you:

Why do you use improvisation in your composed Works?

WM - because it helps to get sounds from the musicians which are hard to compose...

AA - What are the advantages and disadvantages?

WM - of course everything depends on the musicians but the

main difference could be that the musician while playing can say to himself: now i like to do this and not now i must do this...

AA - The level of improvisation (freedom) you determine in your pieces is a consequence of the problems with improvising with large modern music groups?

WM - the level of improvisation will be less in a composition for classical orchestra

AA - What are the reasons about the lack of improvisation competences of the average musician?

WM - the schools and the universities

AA - Do you think that it is an educational problem? What would you suggest to solve that problems?

WM - close the schools?

2. Peter Rundel

Entrevista a Peter Rundel – 18 Janeiro de 2011-01-25, Casa da Música (mp3)

Entrevista elaborada por António Aguiar (AA)

Peter Rundel (PR), Maestro Titular do Remix Ensemble Casa da Música

AA - I would like to ask you about your experience with improvisation as a player and as a conductor.

PR - I have to say that from my early studies when I was around 14 (years old) I really got in touch with jazz music, which was at that time for me completely something new, I was incredibly fascinated and I had friends who were actively into jazz, and having had an entirely classical training on my instrument which was the violin, and because I was so fascinated, I tried to improvise, and I have to say, not very successfully, it was the case with me than with many classical musicians who were brought up with a very rigid and strict style, that I found incredibly hard to get rid of the body memory, the body has to play an instrument, and just to play what is in your mind and not what the composer wants', or what you are used to do technically on the instrument. I found this the most distracting element when I tried to improvise that there is a kind of memory in your fingers, which is not necessarily the right thing to follow. So, as I got older and even more in touch actively with jazz musicians I experienced on different levels the very similar dilemma not only from myself but also in orchestras and Ensembles, I had a great understanding of the problems you can have as a classical musician, but there is also a very fascination from my side towards improvised music, because (there are I think), the jazz of 20 century it is a very important chapter of art, there were and there are jazz musicians around which revolutionised music and the contribution of the improvised music is very important one.

AA – In your as a conductor, what are the problems?

PR - Having said that, I experienced very often with orchestra if I have to perform contemporary music with some improvised parts it might be music from the 60's or 70's where this was a really important subject for composers, but it might be also contemporary things, a kind of crossover things with peaces where you real deal with jazz musicians and a combination with classical musicians, again and again, I experienced the difficulties of freeing the imagination of the classical musicians to improvise, so my practical experience is that it takes a lot of time.

Very often contemporary composers write improvised sections because they think it is more easy to let the musicians free and most of all it is not, so to have a satisfying sound in the end you need a lot of time to practice different situations to get rid of conventional patterns, habits and also very often one main problem is to trust the silence, well basically is all about listening. I think this is the most important in improvisation that you don't only listen to yourself and maybe your imagination or what you have in mind, but that you are able listen what is going on and to relate that. I should say that this is something which is the essence of music basically, and one should think that this is something very easy to do - because as a classical musician you also have to listen – but it is still a very often a problem, that people are really listening and also, for instance, not to play, just let somebody other Play. This is some of the problems.

AA - What do you think that we can achieve with improvisation that we cannot with composition?

PR - Of course, the miracle of good improvisation is the magic of spontaneous birth of something. If things really go well, or you have wonderful musicians with wonderful ideas, things can happen in improvisation spontaneously which are beyond expectations. And it is exactly this moment of surprise, of magic surprise, of communication which makes this moment so precious so valuable. But, it's a long way! Very often it's a long way to get there, and jazz musicians know it very well that it is a long way, they do their practice all life, and to a classical musician to get there either you are a genius, otherwise you have to get used to free your spirit in a way to succeed.

I guess very much that this caused by exactly these problems, contemporary composers tend to fix what they really want to hear, in precise notation, and it is true that there is except of really a few composers which gives to a specific more space or more room, in the end I think for practical reasons or maybe because they had bad experiences, composers tend to notate everything very precisely. But still, I see in the character what they write down; very often it is formed of notated improvisation. The influence of improvised music on contemporary music, I think is still a very important one. And I see also another direction which I think very important, more and more, besides, let's say, the conventional composers we have a new type of a performer-composer I would say, these are people who come from improvised music and very often they are themselves improvisers or instrumentalists that play their instrument very well and are well-known for that, and they get into composition or they do for themselves a solo work, a kind of combination of the two things. For example, Wolfgang Mitterer, but there are more people around.

AA - Can I ask you about the piece of Wolfgang, "Massacre"? And the rules of improvisation on that piece?

PR - It's not completely open, it is a special and very strict time frame, it is organised along and according to a pre-made tape, which is full of different sounds and noises and samplers if you want, so the real live played music is always within the frames, according what is happening on with the tape...with a clock...you have one second to do this, and half second to do that, and it is a graphic notation, and actually it makes a bit easier for the musicians because they have the inspiration from the tape, they have the direction of the sounds, so they can very simply, ...the first step would be just to imitate what is on the tape or to reinforce of the pedal, and then of course the next step is sometimes to contrast the tape and things like that. But it is a very clever way of including elements of improvisation into a classical music opera in that case. But I have to say that is not a totally free improvisation.

AA - How can we (Remix Ensemble) develop competences of improvisation?

PR - I think there are many ways to address that problem with a group like this, first one is of course to choose pieces which are organised in a very free way, for instance I think on pieces by John Cage if you really go back a long time, where there are pieces which are more conceptual then really written music, so a lot of things are possible there, you just have to take the time and really go into that, to develop something together, to develop pieces together. But there is also the last fields of composers who actually are willing to compose together with the musicians, so to speak a collaboration, to get rid of the concept that you get together and you have the score and you realize the score, but that you get together and, there are some composers and there are instrumentalists, and they develop music together with very strong improvisation elements. This is absolutely possible and this as to be done else where and this would be something we should try with Remix.

AA - To finish, do you think we should start our musical education with improvisation as well? Is this the problem?

PR - I think so, very, very much! I think so, very, very much. The problem of improvisation is exactly there, it starts with education, and there are today, of course, concepts of instrumental teaching, a successful concepts which includes, not just includes but which are based on to explore an instrument, for instance freely, for really a beginner, for 4, 5, 6, 7, 8 year old boy or girl. There is a terrible habit with the string instruments just to play the first positions the first two years or on the piano to start with some (...) studies, on the other hand there are really nice concepts even from really very important composers, like György Kurtág for instance, he wrote this pieces for beginners of the piano where, according with certain rules explore the hole body of the instrument and all the possibilities, and a similar concept can applied to every instrument, that you search for sounds before you are pressed into a kind of technical skeleton to play the instrument. Of course, at some point this both elements should come together, the very big mistake in our education is that normally it starts with following very, very strict technical rules to play the instrument and this is immediately limiting the possibilities, not only of the mind and of imagination of sound, but actually I strongly believe also, limiting

technical possibilities. Because I think that technique which is developed on imagination is a real technique. And what we call technique, even in the most developed form, is a kind of imitation.

3. Pedro Burmester

Entrevista a Pedro Burmester (PB)

24/02/2011 – Casa da Música (mp3)

Entrevista conduzida por António Aguiar (AA)

PB - Sim, pegando por aí, situações de improviso, estava-me a lembrar e toquei uma obra desse género, foi uma obra do Filipe Pires que se chama “Fragmentos”, onde tu ias escolhendo o posicionamento os vários fragmentos consoante...e era livre a escolha. Mas de facto eu fazia uma escolha à partida, sabia qual era a ordem que ia fazer os fragmentos, mas o único espaço que tive experiência de improvisação foi com músicos de jazz, ou seja, foi com o Mário (Laginha) e com o Bernardo (Sasseti), em situações de concerto com obras que até não estavam...particularmente uma obra de um compositor americano mas de origem Arménia, que se chama Launvanas, que é uma obra que, ela própria é uma espécie de improviso embora escrito e nós decidimos que no final da obra fazíamos uma improvisação livre, e fazemos sempre que a tocamos e às vezes dura mais, às vezes dura menos e aconteceu-me...foi a primeira vez que estive em palco com a sensação de “agora posso improvisar e tocar o que quero”, o que à partida parece uma coisa fixe, mas na altura, as primeiras vezes que o fiz, era um pânico total! Uma pessoa que tem uma formação, acima de tudo, o texto e sempre com a obrigatoriedade de interpretar um texto fixo e mesmo as variáveis ao texto são relativamente pequenas, embora o espaço da interpretação é indiscutível, pode ter muita liberdade mas aquilo que lá está tem que ser escrito (tocado), e quando isso aconteceu, a primeira vez lembro-me que fiquei atrapalhado, mas outras vezes foi uma sensação super agradável, completamente diferente, mesmo a relação com o instrumento torna-se diferente quando nos é permitido fazer mais ou menos o que nos apetecia, naquela obra dava para isso. Mesmo até no Jazz há estruturas, tu tens que respeitar alguma estrutura, a improvisação é livre ou menos livre mas nunca é completamente livre, é condicionada. E neste caso, era mesmo livre, a gente podia ir para onde quisesse, e aconteceu em concerto irmos para zonas musicais ou para sons e

para criar ambientes musicais até longe do próprio carácter da obra. E aconteceu-me uma outra vez eu até olhar para o Mário, por exemplo, e o Mário dar-me sinais tipo: “ó pá pára, já chega”, estava tão entretido e tão entusiasmado a improvisar!

E de facto é verdade aquilo que falámos no outro dia, eu acho que é desde muito cedo no ensino cortado essa experiência a quem aprende um instrumento. Digo muitas vezes: a composição, a improvisação e o tocar um instrumento deviam estar juntos à partida quando se ensina música porque são componentes fundamentais da música e, por cada uma delas, tu chegas a uma relação diferente com a música, e acho que isso é muito importante para o desenvolvimento criativo, artístico e musical de um aluno ou de um miúdo, quando se está a crescer, tanto fisicamente como musicalmente. Porque uma coisa é dizer “está aqui este texto, interprete-o, toque-o, saiba lê-lo, saiba contextualizá-lo historicamente, saiba tocá-lo, é uma coisa. Outra coisa é “está aqui uma folha em branco”, obviamente com ensinamentos, mas mesmo sem, “está aqui uma folha em branco, escreva qualquer coisa, faça, como é que os sons se organizam, como é que não se organizam”, é outra relação que se cria com o som. E a outra é “está aqui um instrumento à sua disposição, toque o que lhe apetecer, ou construa algo que lhe venha à cabeça no momento”, ou até não, “faça qualquer introspecção antes e a seguir improvise”, e a relação que se tem quando se está a tocar um instrumento improvisando ou a ler uma partitura ou tocando uma obra que é sua, é muito diferente, eu acho que são complementares, portanto acho super importante que essas três capacidades surjam desde o início juntas e se mantenham juntas até durante bastante tempo. Eu noto muita deficiência nalguns aspectos, muitos músicos, por a aprendizagem de um instrumento estar sempre relacionada com um texto e até muitas vezes com textos musicais que têm pouco a haver até com a sensibilidade do próprio aluno. Eu noto mais isso em reportórios dos inícios das aprendizagens. Ainda no outro dia estava a ouvir um exame de miúdos de 13, 14 e 15 anos, que já são adolescentes, que já são crescidinhos, e hoje em dia até são mais crescidinhos mais cedo, e estão a tocar músicas *infantíloides*, coisas quase disparatadas sobre o ponto de vista que, não tem nada a haver

com a idade deles. Portanto eu acho que devia haver uma pesquisa maior em relação ao reportório que se ensina, uma abertura maior do tipo de linguagens musicais que eles aprendem independentemente do que farão mais tarde, se vão compor, se vão ser músicos de jazz, ou ser instrumentistas, ou ser isto ou aquilo. Portanto a formação musical devia ser na base muito mais alargada e só muito mais tarde ser mais afunilada para uma especialização.

AA – Eu estava-me a lembrar daquelas peças do Kurtag, não sei se conheces *Jatekok*, que no fundo são pequenas obras abertas mas para as crianças, para os iniciantes, em que ele dá as indicações gerais do que quer, não escreve as notas todas, e portanto o aluno vai explorando, desde que seja tocar clusters, achas que seria um caminho onde o aluno vai descobrindo também a técnica não só pelo está escrito mas pelo que não está escrito, descobre o instrumento também, explora-o.

PB – Sem dúvida, isso e reportórios diferentes. Eu acho que os professores também são um bocadinho preguiçosos em procurar outras coisas porque as há de facto. Há muita coisa escrita com outra lógica que não seja aquela sempre tradicional e clássica e isso é vantajoso.

AA – E estamos a falar em relação ao piano. Mas achas que haveria espaço noutras áreas no ensino, ter um momento ligado à improvisação?

PB – Sim, e ao contacto com as outras linguagens, acho que isso é fundamental. Digo sempre que se perdem muitos talentos musicais porque o sistema de ensino de alguma maneira formata desde muito novo e muita gente que tem uma expectativa, que tem uma ligação forte com a música até por talento natural, por convivência familiar ou cultural, e conheço muitos casos de desistências de pessoas que, de facto, teriam potencial e talento para serem grandes músicos, mas o sistema logo ao princípio está a dizer “agora vai tocar o instrumento, e agora tem que por a mão assim e a outra mão assim, e tem que estar sentado desta forma, e agora tem que por o dedo desta forma, e tem que tocar esta música”, e isso de alguma maneira desencoraja muitas vezes muita gente a desenvolver aptidões musicais que estão lá, que estão em toda a gente, ou praticamente toda a gente. Eu acho que de todas as artes, a música é aquela a que menos gente é indiferente, tu tens muita gente

indiferente a teatro, a cinema ou a dança, mas à música é raro encontrares alguém que diga que não gosta de música. Portanto eu acho que isso é a área onde será mais fácil de captar gente, de trabalhar nesta área.

AA – A situação da obra aberta dos anos 60 e até hoje, porque os compositores que o fazem, em que a estrutura é de alguma forma livre, ou onde o intérprete pode decidir a sequência dos andamentos e das partes, e eu perguntava se a maioria dos solistas que fazem essas obras se vão para o palco e decidem no momento essa ordem, ou se há uma tendência (que eu desconfio que há) de já levar formatado...

PB – Sim, depende da escola mas haveria, sem ter nenhuns dados estatísticos, que seguramente a grande maioria já vai, ou tem pânico de ir sem saber o que vai fazer, e portanto, mesmo que a obra o permita, vai à partida com a segurança que “é livre, mas eu vou fazer desta forma”. O que de certa maneira é um contra-senso em relação ao próprio espírito da obra. Já aconteceu comigo levar a partitura e saber exactamente qual era o caminho que ia fazer embora,...experimentar em casa, “é desta que eu gosto mais, é esta que eu vou fazer”, e que é contrario ao que seria de desejável, ao espírito da própria obra.

Mas esse lado da improvisação também se perdeu, já existiu, quer dizer, se olharmos para a música barroca ou o período da música barroca, muita música que era escrita nessa altura, uma boa parte era improvisada, o intérprete e o compositor confundiam-se, não havia intérpretes só, quem tocava compunha, e a improvisação, todos os ornamentos, toda a questão da ornamentação na música barroca era também muito dependente de quem estava a tocar e do momento. E depois a partir do final do século XVIII, mas essencialmente no século XIX quando aparecem os conservatórios, e quando aparece o ensino mais formatado, e quando os intérpretes se separam dos compositores, é que se perdeu essa ligação. Eu julgo que ultimamente se volta, é muito interessante, porque nós vemos cada vez mais músicos de formações diferentes a fazerem coisas muito diferentes em termos musicais e a cruzarem-se de um lado para o outro. Vemos muita gente que vem do jazz mas que vai à clássica, da clássica que vai ao jazz e mesmo músicas do

mundo, portanto as coisas tenderão a fundir-se. Eu acho é que as escolas reagem a seguir e não antes. Já há casos de escolas que têm ensino de World Music, e de jazz e de clássico incorporados, embora mesmo dentro um exemplo...sim, da base ainda é à maneira do século XIX. As escolas demoram a reagir... eu também acho que se fala cada vez mais de ensino e cada vez se sabe menos, no fundo. Eu aí sou apologista que cada escola devia de ter quase uma autonomia, as escolas deviam-se formar mais autonomamente e não haver um espaço central, um estado a dizer que “é isto que se deve aprender, é aquilo que se deve aprender”, eu acho que isso devia ser mais livre, e até o percurso de formação de uma pessoa devia quase de ser escolhido por si próprio e depois a sua capacidade ou não de fazer uma coisa devia ser medido no momento em que entra no mercado de trabalho, ou seja, quando alguém contracta é que vai ver se eu sou capaz ou não de fazer aquilo que me candidatei a fazer, mas entretanto o meu percurso de aprendizagem devia ser escolhido por mim e não formatado pelas escolas e pelas universidades. Ainda no outro dia estava a ler o Tolstoi, que acreditava no ensino aberto ainda no século XIX, formou uma escola para miúdos onde cada um aprendia ao seu ritmo e aprendia aquilo que queria. São projectos interessantes e que a maioria falharam porque de facto não é fácil, não é? E é preciso ter uma comunidade escolar à volta, ou seja pais e professores, muito atentos e que acreditem nisso. Mas eu creio que para aí que se caminhará, mais cedo ou mais tarde.

**4. Conferência “Improvisação ou Composição Instantânea?” (transcrição)
com Jon Balque, Frode Haltli Rolf Gupta e António Aguiar – Casa da
Música, 2006.**

30 de Setembro de 2006, Sala Suggia (mp3)

Conferência/debate desenvolvida pela ocasião da estreia da obra de Jon Balque “*Kitsune*”, pelo Remix Ensemble, encomenda da Casa da Música.

Convidados: Jon Balque (JB) compositor, pianista, Frode Haltli (FH) Acordionista (solista) e Rolf Gupta (RG) maestro e compositor.

Moderação: António Aguiar (AA)

AA - Is improvisation like composing in real time?

JB – I think that the target, or the aim of both composer and improviser, and conductor and the soloist is the same, actually, I think we all try to get towards a kind of a intense musical experience, a kind of a magic moment to create that, so I think basically that improvisation and composition are just different strategies towards this common target in a way. To me...now I'm at the point where I don't really have a preference, I think that both ways can arrived in this place, depending on circumstances and how well its done, and both strategies are equally difficult, I think, there are huge difficulties in improvising and of course in craft, in composing, and this combination, so to answer the question shortly, I would say that yes, but the process is very different.

AA – I would like to make another question that you almost answer but are you an improviser that likes to compose or, the opposite, a composer that likes to improvise?

JB – No and no, yes and yes...I like both existences, musically I must say. If I have a long process with only composing music I miss the kind of direct approach into the music that you have when improvise, and if I'm in a long period where there is mostly improvised music going on I start to miss more clear form elements

in the music, because if we speak about improvisation we also have to speak about different forms, because you have free improvisation where nothing is planned and you just enter to the stage with a number of musicians, or a solo, or what ever, and hope to be able to make some kind of music that works, and than there are all levels of integrating composition and improvisation of course. So when speaking about totally free improvised music it has the tendency to become slow developing layers, shifting layers, a kind of shape to it, which is maybe a musical problem after a certain time. You feel a need for dynamics, for change, drastically dramatic change.

AA – Knowing that we have so many players around I would like to ask, I think that everybody had the chance to one day somebody asked “please improvise”, and this sensation to be naked and the first time “what I’m going to do?” can you comment this situation?

FH – I think my situation is very special. I play a very strange instrument; in one sense my instrument has big traditions. What in a western classical sense, my instrument has no traditions. My musical upbringing was perhaps different from what is common among classical musicians, even though I studied at a classical department when I got that far, but already from a young age I liked to improvise. I started very early to play contemporary music which is also very unusual and at the same time I played traditional music, so I can not remember the first time somebody asked to improvise, and I think this gap which is very present today between improvising musicians at one part and classical musicians on the other side it is not natural...

AA - ...is it a problem of education system?

FH – Yes, and tradition. We got now a great western musical tradition which more or less it has taken out improvisation from how is music, of course it’s also improvisation in just playing Mozart, you always have to interpret music, which is improvisation in some kind. But yes, I think it’s an educational problem that improvisation is not more present.

AA – Rolf, I'm sure that you deal all the time with this problem when you are conducting groups with music that has open sections or space to improvisation, specially with old fashion orchestral players that when they red "improvise", or something like this, they, the two situation, they stop to Play, they can't do nothing, or they thing it's to Play "whatever" they want, what...

RG – I come from a classical background in the really old sense, my first musical education was as a organist in the traditional "cantur", I don't know if you use that Word here, like Bach was a "cantur", so you have improvisation in a certain sense, in the early music sense with the figured-bass (general-bass), and you have organ improvisation which is an art for is own, which is very much alive specially in France where they are taking care of a new developments, I mean you don't only improvise fugues in a Baroque manner, but you have fantastic organists active today who play very free, very modern stuff, and Messiaen used to improvise his services from beginning to end. So I think that improvisation is totally integrated part of being a musician, whether *improvisation is composition* is a different question, I think it can be. It is certainly, if you just think of the word - "composition" - of putting together elements on a piece of paper, you know, where you can not imagine before, what this will sound like, I mean, even Josquin Deprés and Perrotin, and the old French composers of the 13th and 14th century, they made constructions on a piece of paper which they can not imagine audibly, and I think that is the strength of composition as opposed to improvisation that you can actually make something that hasn't be heard before through a kind of intellectual kind of construction. Now, the modern musician, such as myself such as most orchestra musicians today, I believe, we lack this education of full in around with music, of being composers, that every musician is a composer. Every child, I think, improvises. The first thing you do when you are able to make a sound in whatever instrument you are playing you start playing around with the sound, and somehow the conservatories around the world they have taken way that and you learn to read music, to make a sort of default system of notes that are short, they have a dot, and notes that are long and they have a line. And if the music doesn't have that information, very often, we don't know quite what to do, so we fall back on a conservatory training, default thing, that *an upbeat is short, always*. Which I think

it's very sad...and to introduce a new element, I think improvisation is one thing, you have composition on the other hand, and then you have (...) interpretation which is such an important element of a specially notated music. I must say that I'm personally irritated, sometimes, with the music coming from the modernist movement, where every note has at least three (information's) in dynamic, articulation, and at least one thing more...what can that be?... which pitch!...And maybe also one more "which" kind of a sound on your specific instrument if it is a soft sound, or if it's a bright sound. And that makes very hard for the musician to be obedient to the score. Of course that is good the composer realises a very high degree of precision, which leaves very little to the musician and to the conductor, and at the end you are a kind of a "servant" to something that is notated very precisely. And that, I think, is a danger for our understanding of interpretation, because like Stravinsky used to say "I want this note short", a quaver with a dot, he wanted that to be provoked like as a sixteen with an accent on it, really, really short, and he never got that because the conservatory training was that you should play that a little bit longer.

AA – So the notation for you is an obstacle to improvisation?

RG – Yes, it's certainly an obstacle to interpretation, because we tend to read all music, whether it's from Bach, or Monteverdi to Xenakis, we read the notes in the same way, that's of course a big exaggeration, but in the worst case that has happen and it's very boring.

AA - If we go back like one or two centuries, the performer in the big concerto's was supposed to improvise the *Cadenza*, the moment that the performer would be a composer, in away, but in twenty century music that is not happening, the composer cut that moment, Why is that?

JB – Don't blame me!...

RG – Some performers still do it. I think perhaps the cadenza was not so much a compositional situation, as a chance for the individual soloist to show off his or hers technical abilities, which maybe was not present in the solo piece in it self. Like this famous "duel" between Clementi and Mozart where actually Mozart lost

and he was very annoyed for the rest of his life (I was talking with (Bjane?) our piano soloist tonight about this), Clementi, apparently, he could do something that Mozart couldn't do, he could play parallel thirds like in Chopin Preludes and Etudes, and this made Mozart very angry!

JB – Can I just comment about this lack of emphasis on improvisation in the education, like you said “every child can improvise”, I think is very relevant to look how we speak, because everybody has the ability to seat in a conversation like this, and not know what the next question will be, and sort to have the of confidence that will be able to answer, and you know, to keep the conversation going. And that is improvisation! So it's a kind of a common human element.

AA - I don't resist to put on the table a few phrases/quotations from well known musicians, like Pierre Boulez, he said about improvisation and the ability of the performers to be composers, it's a bit radical but he says: “Instrumentalists by their education, properly speaking, they do not possess invention – otherwise they would be composers”. What do you think about that? (FH)

FH - Well, it's good that Boulez is trying to keep of this image of the composer as a genius, but I cannot say that I agree. I agree with Rolf, totally, but composing music, planning before hand is something different than improvising in the presence, in the moment. But still I think all musicians also are composers, maybe they don't show their compositions to many others and himself, but I think we all have this ability to be a composer, and I don't see that big, big difference between being a performer and a composer, I think we are all musicians with the same abilities.

AA – If we think in the other way, in some written pieces, the composer puts on the top “play as you are improvising”, so what is the main thing in improvisation that keeps the attention of the composers, they put every note, every single rhythm and accentuation and articulation, but then they want something from improvisation, what it is that?

JB – I don't think I can answer on behalf of all the composers in the world, but I guess they feel that when they sharply notate music is to play as it's written they

feel it's becomes stiff and unnatural in away, so they probably put this to encourage the musician to shape it more freely, to adjust all the elements of phrasing and tempo, stretch the material more, because otherwise it would be to stiff so it doesn't really become music in away. I think so, and maybe you can fell me up...

RG – I just think about what you were saying about speech, how immensely complex speech is, in terms of sound and specially in terms of rhythm. I tried once to write down the rhythm of my own speech, slowing and putting on the grid of a metronome and writing down the rhythm, and it becomes incredibly complex. And I think maybe that is what the composers are looking for, when they ask “play this as you are improvising” because than you can get a much more complex rhythm, actually, than one that you have to press in to this grid which the bar lines actually are.

AA – I would like that if someone would like to ask things to our guests, please do...

(intervention from the audience) – For me, I come from Brazil, it sounds very different because normally the musicians have the ability to play classical contemporary music with their popular music, so it's more natural for improvisation. But in a certain way, I think there is that kind of circle system, for example, when the baroque music we had less notation and go, go, go until Boulez and Serialism, now we are falling down and give more liberty for the musicians again. But my point is, what happens if, language – improvisation is a language – which language is it? Which are the background that we will have to put the improvisation, for example, if you are a brazilian musician, you have some things in your mind that is part of your culture, that you put down in your improvisation, in northwest you have another reference, or you can make improvisation with atonality, so like the speech you must to choice a language for improvisation or do you think, no, you can speak any language in the time of an improvisation.

JB – I think you are very right, to achieve something with improvisation, there must (be) some kind of frame around, there's must be a choice of the language. To see improvised music as totally free, as a kind of idea that is completely overwhelming just make you not able to do anything because the range of choices are endless, unlimited, it's actually impossible to make a choice. So it's very interesting to look what you are asking, because I have many colleagues that work within European Free Improvised Music, as is called, and it's very interesting to see how they sort of refined the concept of playing that becomes almost like a composition, that is their own, they do, with variations from concert to concert. Like a percussionist finds a kind of instrumentarium that he works with, a vocalist would have a kind of arrange of sounds and ways to deal with consonants and vocals, so again comes back to the first question, in that case improvisation definitely is a form of composition, but it's a flexible form of composition.

AA – In the same sense, one of the charming things in improvisation in group is that we can mix different players from different places, with different backgrounds, and the result is always different because they have different languages, and that doesn't happen the composed finished work, the written work.

RG – A few months ago I was in Finland where they have a festival in a place called Tampere where they were focusing on African music and there was a Finnish composer that written a piece inspired by African music that he heard in Benim, I think, and there was this kind of rhythm that I'm not sure if I can manage to do this with them, but you probably will recognise what I'm trying to do[...]that kind of thing that is incredibly hard to notate and to play for, at least, me with a western kind of background, it was notated like[...]t using a kind of, the western system of notation to make something which for the people of Benim just comes naturally[...]they just do it! And that proved to be impossible, we just, I couldn't, we couldn't make an orchestra do that. And there were some African people in the hall and they were laughing theirs heads off, they could hear what we were trying to do, but we couldn't do it, and I thought that was an interesting moment of, maybe not so successful combination of folk music, or improvised kind of music and notated music, it just didn't work. I think it also very important to part of this

discussion, is composed music better than improvised music? Is that line under here as a...under the carpet? It's two different kinds of music, I think. Sometimes you have composition, which is better than improvisation, and vice-versa. Because composed music can be very stiff and brainy, as improvised music can sometimes be incredibly self-indulgent!

JB – Also you will give the phrase that question differently and say that, ok, we all maybe agree that improvisation is nice, but what's so nice about it? What do you actually achieve by improvisation that you cannot achieve by real composition? And I guess that we will be all night to answer that question properly. But to me if we start on the edge of composed music to introduce flexibility in to a score, I think it opens up the possibility to adjust the music to the players that are actually playing there, and then to in the moment. And also opens up the flexibility towards the acoustics, to deal with acoustic problems and maybe to slow tempos to adjust dynamics, tools that you have to make the music perfect for the room that you are in, which is different from a score where the tempo is completely strict, all the phrasing is there like you spoke about. But then if you move all the way towards totally improvised music, I think there is a directness in that approach, that when it's good, once successful sort of arrives faster into towards in a kind of intensity in the moment and maybe stronger intensity than composed music, sometimes.

AA – In the piece that we are going to perform tonight I noticed, I don't have music in that part but, that you have a section with some level of improvisation. So what kind of elements do you use from improvisation when you are composing?

JB – The piece that Frode is playing is partly fixed notation and it's partly what we call "choice boxes" that are like series of maybe twenty notes or something that he can deal with in any way, there are stitches where there is nothing in his part, where he is reacting to what goes on around him. On the top of that, he is changing a lot of what I actually wrote and a sort of adjusting into his way of treating the instrument. That's ...

FH – Ya, because like the question you asked (before was more about) "what kind of music do you like?", and I think that more and more people today, well the big

majority they like less and less music, I think. I mean, people listen to the same music all over the world, it's getting really narrow. But people who are really interested in music today, those few of us, I think we all like more and more music, and the boundaries they are not there any more. If you go to a classical orchestra and you ask them "what kind of music do you listen to?", I don't think they all only listen to romantic orchestra music from the big composers. So what is interesting in Jon's music, which I find fascinating, in his music composition versus improvisation is not about music styles, he is one of the few composers/improvisers I know that really manages to blend this two different approaches, I think that, for example, about your orchestra the "Magnetic North Orchestra" they have both classical and jazz players, you know, people from very different traditions, but you actually manage to blend this elements, of course you (heard) a lot of this musicians and you give them a lot of input also live on the stage, but I as a listener I can not always tell whether this music is improvised or if you now are playing notated parts. That is very fascinating, that hasn't nothing to do with music style, with this all discussion "what kind of music..." this turns into some kind of new music, even though this piece tonight, the ensemble musicians mainly play notated parts, I don't know why, why didn't you used to bring more improvisation (?), but still I think we can feel this mixed of this different approaches.

JB – Why I didn't put in more freedom for the individual musicians here, is mainly because I didn't know them. It needs a kind of a dialogue to be able to do that without just taking a risk that is too big, actually, if there is no understanding of what to do with freedom, that it just falls flat in away...

FH – Or another thing that you don't want...

JB - Well that would be interesting to see if it was a kind of a different approach, but I had many times the experience I bring in too much freedom and people don't really know what to do with it, and you get a very thin result, which is why I've done it like this time, but I mean, If this was a kind of continuous cooperation, then I would be able to make, go further and further to this...

AA – It 's a suggestion to Casa da Musica?

FH – Next time!

AA – We have to finish, but there are a few textures in new music, that to the people who his listening the music, the difference if the notes are written and the rhythms, and if they are not, the difference is almost nothing, like we can have this continuous sounds of Ligeti, it's easy (I think) to do in a group if the composers gives the right indications, or in other kind of music or styles, you have like two hundred notes, different, it's also easy to give the same idea without being so difficult to the musicians, first to play and to be concentrated, and it will open the music. Do you have that experience?

RG – I just had one fully experience with actually my own orchestra in Kristiansand where we invited an electronic guy, a DJ, a "laptop musician", who made the most outrageous, funny and strange and beautiful sounds, and we had an improvisation session where he played a sound and was supposed to respond to that sound. That was amazing how the sound from the electronics triggered immediate responses from the group, which sounded like something in relation to that electronic sound. We also tried with a vocalist, who was making just lots of different sounds. That was very liberating, I think, for the musicians to be able just to work with sound this way, through the ears and not through the notated stuff. And I think also, one of the wonderful things about improvised music, which is not opposed, I think, to notated music, because you can do it in notated music, it's about communication, you know when you feel that now the audience "they like this", this thing that you are doing right now, so you do it more, you know and you can create a communication with the audience, that's wonderful, it's much harder to that in a Hayden symphony, but it's possible also at a Hayden symphony, but it's harder.

AA – So what do you suggest to a group like ours, Remix Ensemble, what should we do to keep possible to play written pieces with open sections, is there a kind of work that a group should do to keep the ears open? What is your suggestion, because there's something in the middle, it's difficult to go on...

RG – I think the special, wonderful thing about the Remix group or an ensemble like Remix, this kind of size, this kind of curiosity, that this group has and that many groups with this kind of size and devotion does, compare to the traditional symphony orchestra is that you are curious, you like to try new things, and you take risks. Traditional romantic orchestra doesn't take risks, they try to avoid risks, which is very boring actually!

AA – I think we have to finish, we have a concert in a few hours. Thank you very much.

